
NYPL RESEARCH LIBRARIES
3 3433 08218354 6

Musikalische
Kompositionslehre

praktisch-theoretisch

von

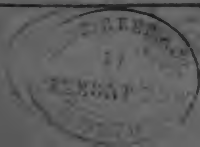
Dr. A. B. Marx.

Dritte verbesserte Ausgabe.

Erster Theil.

Leipzig, 1846.

Verlag von Breitkopf und Härtel



Marx

Kompositionslehre.

Erster Theil.



Edel

Die Lehre

von der

musikalischen Komposition,

praktisch theoretisch

von

Adolf Bernhard Marx,

Professor der Musik in Berlin.

Dritte verbesserte Ausgabe.

Erster Theil.

Leipzig, 1846. 47 5

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel.

Vorrede

zur dritten Ausgabe.

Wohl darf ich wiederholen, was ich schon in der Vorrede zur zweiten Ausgabe ausgesprochen: dass ich die Anerkennung und den Erfolg der ersten Bände meiner Kompositionslehre, die nach so kurzer Zeit eine zweite und jetzt die dritte Ausgabe veranlasst haben, ein glückliches Ereigniss nenne; denn ich erblicke darin nicht blos eine Vergeltung treugesinnter Arbeit, sondern — was mir mehr als alles Persönliche gilt — eine Förderung und Erleichterung der Jugend, die sich unsrer Kunst widmet und deren Zukunft in sich trägt. Wie sehr ich von dieser Ueberzeugung durchdrungen bin, wie die Unzulänglichkeit der alten Lehre nach Inhalt und Form neben und vor mir von den ausgezeichnetsten Künstlern und Theoretikern erkannt — und ein dem höhern Standpunkte der Kunst angemessener Fortschritt der Lehre bald geahnt, bald als unerlässlich gefodert und vorbereitet worden: das habe ich in einer besondern Schrift, —

*Die alte Musiklehre im Streit mit unserer Zeit**),

darzulegen versucht und werde gewiss den günstigen Augenblick finden, diesen Punkt zu noch umfassenderer Betrachtung zu ziehn. Denn hier und nirgend anders, — oder es müsste die Geschichte eines Jahrhunderts, hundertfältige Erfahrung und vieljähriges Nachdenken täuschen, — in dem Fortschritt der Lehre, in der Begründung und Verbreitung einer wahrhaften Kunstbildung ist das Heilmittel gegen so mannigfachen Verfall, den das Kunstleben unsers Volkes schon oft unmittelbar nach, ja neben dem Wirken seiner grössten Künstler erfahren hat, ist die Sicherung des Fortschrittes der Kunst mit alle den Hoffnungen und Ansprüchen zu gewinnen,

---

*) Bei Breitkopf und Härtel 1841.

die für Freude, höhere Durchgeistung, Gesittung und das religiöse Bedürfniss des Volks an die Kunst mit Recht gemacht werden. Ich kann daher nicht bergen, dass ich von ganzem Herzen wünsche, jene Schrift in den Händen aller Theilnehmenden, vorzüglich aller Lehrer und Lehrbehörden zu sehn. Denn nicht meine Kraft, nicht die Kraft irgend eines Einzelnen, sondern die gemeinsame Ueberzeugung und Theilnahme aller zum Fortschritt Berufenen kann hier zum Ziel führen. Vielleicht wird man jetzt — nach einer mehrjährigen Zwischenzeit — allgemeiner geneigt sein, in der Polemik jener Schrift nur die unvermeidliche Form für Ueberzeugungen zu erkennen, deren Darlegung mir jetzt wie damals wichtig schien, nicht die Absicht, einen Einzelnen oder gar alle (!) in vielfacher Hinsicht so verdienstvolle Vorgänger herabzusetzen. Wäre ich in einem unbewachten Augenblick so schwach gewesen, einer persönlichen Regung gehässiger Art — wozu jeder Anlass fehlte — nachzugeben: so würde doch hoffentlich nach Jahren bessere Besinnung zurückgekehrt sein. Dies müsste schon im Voraus einem Jeden zugetraut werden; mein ruhiges Schweigen auf so manchen heftigen und persönlichen Angriff seit jener Zeit (wie in früherer) giebt aber noch den redenden Beweis, dass ich Widerspruch, ja Verdrehung, Hass und Verläumdung wohl zu ertragen weiss, nicht aber damit umzugehen liebe.

Wie ernstlich mir die Sache am Herzen liegt, wird hoffentlich die zweite Ausgabe, die durchgreifende Umarbeitung eines vieljährig vorbereiteten und ausgeführten Werkes, deren Mühen ich mich ungeachtet der verführerischen Aufnahme der ersten Ausgabe so gern und nur um so gewissenhafter unterzog, bewiesen haben und die gegenwärtige dritte weiter bezeugen *). Konnten auch die Lehrsätze, die dem Ganzen zum Grunde liegende Kunstanschauung und das Wesentliche der Methode keine Aenderung erleben, ich vielmehr durch fortgesetzte Prüfung, vielfältigere Erfahrung und die Beistimmung so vieler Sachkundigen nur noch fester von ihrer Wahrheit überzeugt werden: so liess es mich doch nicht ruhen; ich war gedrungen, meinem Lehrideal immer energischer zuzustreben.

Die Aufgabe einer Kunstlehre scheint sich mir dahin auszusprechen:

---

*) Namentlich werden im ersten Buche die sieben ersten Abtheilungen und im zweiten die ersten Abschnitte der Choralbehandlung davon Zeugniss geben.

Dass sie die durchdringendste und umfassendste Kunsterkenntniss in das Bewusstsein und Gefühl des Jüngers verwandle und sofort zu künstlerischer That hervortreibe.

Nicht abstraktes Wissen und nicht technische Abrichtung können Kunstbildung erzielen oder auch nur vorbereiten; sie sind beide das Gegentheil des künstlerischen Wesens und es ist die Erbsünde der alten Lehre (wie ich in der oben angeführten Schrift dargethan zu haben hoffe), dass sie über diese widerkünstlerische Tendenz nicht hinausgehen, nicht von ihr hat lassen wollen. Vielmehr muss — wie die That des Künstlers nur aus seinem eignen freien, von der Wahrheit ganz durchdrungnen Geiste geboren wird und wie sie nicht abstrakter Gedanke, sondern Geist in Verkörperung ist, so innig wie der Mensch selber Geist und Körper in unzertrennter Einheit — die Kunstlehre fortwährend trachten, zur lebendigsten überzeugungsvollsten Anschauung und aus dieser zu rüstiger und freudiger That überzuführen, mit Beidem aber jene Sicherheit, die auf eignem überzeugungsvollem Erlebniss beruht — und jenen sehnsuchtsvollen Drang nach neuen Thaten und Fortschritten zu erziehen, die, wie mir scheint, Bedingung und Kennzeichen wahrhaft künstlerischen Lebens sind.

Dieser Grundsatz, im Verein mit einer aus frühester Jugend an den Kunstwerken und eigner Kunstthätigkeit herangereiften Anschauung vom Wesen der Kunst, befestigt durch den Anblick der geschichtlichen Kunstentwicklung, durch die wachsende Zustimmung der Einsichtvollsten und durch vieljährige immer ausgebreitetere Erfahrung, ist mir jetzt wie in der ersten und zweiten Bearbeitung Gesetz gewesen. Das Wechselspiel von Lehre und That, von Gesetz und Freiheit, von Form und Inhalt, von Melodie und Harmonie — und wie sonst noch die im Wesen einigen Gegensätze heissen — immer lebendiger, beseelender, fruchtbarer anzuregen: das war mein vornehmlichstes Streben bei der neuen Ausarbeitung. In diesem Sinn achte ich es für einen wesentlichen Fortschritt, dass ich (unbekümmert um den Riss in die formale oder vielmehr blos nominelle Abtheilung der Elementarlehre von der Begleitungslehre) die weitere Entwickelung der Durchgänge und die harmonische Figuration nicht vor dem Choral, wo man ihrer nicht bedarf, sondern nach ihm, zu der freiern und reichern Behandlung weltlicher Melodien gegeben, wo sie sogleich Bedürfniss sind und angewendet werden; dass ich ferner die ausführlichern Erörterungen über ausnahms-

weise Vorhaltgestalten, über Parallelismus, Querstand u. s. w., die man zu durchdenken und zu wissen, nicht aber zu üben und für sich allein anzuwenden hat, aus der eigentlichen Lehre in den Anhang verwiesen habe. Doch dies und alles Weitere möge die Einsicht der Kenner und die Erfahrung, die Lehrer und Lernende daran machen, prüfen.

Gern möchte ich jüngern oder solchen Lehrern, die noch nicht Gelegenheit gehabt, vervielfältigte Erfahrungen zu sammeln, mit einer Aeusserung über mein Lehrverfahren entgegenkommen; gewiss nicht in der anmaasslichen Ueberzeugung, hier etwas Neues oder besonders Wichtiges sagen zu können, sondern pflichtmässig und anspruchslos hingebend, was ich eben habe. Allein gerade hier macht sich die Unzulänglichkeit aller Schrift, unmittelbare Anschauung zu ersetzen, am stärksten fühlbar. Nicht Bücher erziehen: das Leben erzieht; und nur wenn Leben durch Leben erweckt ist und fortwirkt, kann die Schrift ihren Beruf — dann aber auf das Mächtigste und Wohlthuendste erfüllen: die Erfahrung und Einsicht vieler Leben zu vereinen, einen Anhalt und Sammelpunkt zu geben, dass nicht jede vereinzelte Existenz mit ihrer im Verhältniss zum Ganzen immer nur höchst beschränkten unmittelbaren Wirksamkeit für sich verkomme und jeder Arbeiter, unberathen und ungefördert durch die ihm stumm bleibende Mit- und Vorwelt, die Aufgabe von Neuem beginnen, — oder sich einem dumpf fortgepflanzten Herkommen anschliessen müsse, um nur nicht ganz anhaltlos zu sein. Oft und lange genug hat sich der Mangel dieser Wechselwirkung von Schrift und Leben in unsrer Kunstlehre auf das Nachtheiligste fühlbar gemacht; noch in neuester Zeit haben wir ansehen müssen, wie Lehrer mit Wort und Schrift Künstler oder Kunstverständige bilden wollten, während ihre eignen Beispiele bezeugten, dass ihnen selber die ersten Geschicklichkeiten des Satzes abgingen; und wie auf der andern Seite geschickte Tonsetzer sich auch für die Lehre auf ihre eigne Thatfertigkeit mit Verschmähung jeder pädagogischen, psychologischen und sonstigen Hülfsbildung zu verlassen und zu beschränken wagten. Jene werden leicht in ihrer Unzulänglichkeit erkannt; nicht so die andern. Nur zu verbreitet ist das Vorurtheil, dass ein geschickter, oder gar ausgezeichneter Komponist schon damit ohne Weiteres auch ein geschickter Lehrer sein müsse, — während doch die Unentbehrlichkeit der weitern einem Lehrer nöthigen Eigenschaften so leicht in die Augen fällt, die Pädagogik längst

darüber Aufklärung geboten und die Erfahrung so oft (z. B. an W. A. Mozart und L. v. Beethoven) gezeigt hat, dass Künstlertüchtigkeit und Lehrertüchtigkeit nicht so oft und nicht so nothwendig verbunden sind, um von der Grösse der einen auf die der andern sicher zu schliessen. Der Kunstlehrer muss die volle Bildung und den Geist, die Beseelung des Künstlers in sich haben, muss Künstler sein; aber er kann überdem den vollen Beruf und die Ausbildung, Gewandtheit, Erfahrung, die ganze Tüchtigkeit des Lehrers und Pädagogen nicht entbehren. Wie selten und schwer sich auch die doppelseitige Befähigung finde oder erreiche, man wird bei reiflicherm Nachdenken doch nicht umhin können, ihre Nothwendigkeit einzugestehn.

Diesen Ansichten gemäss ist nun mein Lehrverfahren durchaus und vom ersten Anfang an auf Anschauung und That hingerichtet. Nur soviel wird in reiner wörtlicher Lehre vorausgeschickt, als nöthig ist, den Schüler mit dem Lehrverfahren und seiner Mitthätigkeit bekannt zu machen und auf den Anknüpfungspunkt der künstlerischen Arbeit zu versetzen. Von der ersten Notenreihe (der Durtonleiter) nimmt die Unterweisung ihren eigentlichen und bleibenden Karakter an: den der fortwährenden Arbeit, fortwährenden Bildens von Tongestaltungen, begleitet von Betrachtungen des eben Gebildeten. Indem der Schüler gemeinsam mit dem Lehrer inne wird, was er in der jedesmaligen Tongestaltung erhalten und was daran noch zu vermissen, findet sich das Nächstnöthige oder Nächstmögliche bei fähigern und eifrigern Schülern meist von selbst, bei minderbegabten wenigstens so vorbereitet, dass es — konsequenten Lehrgang vorausgesetzt — ohne Schwierigkeit gefasst wird. So ist der Schüler von Anfang an in künstlerischer Thätigkeit, in der Atmosphäre seines künftigen Lebens; und der Lehrer bleibt ebenfalls in künstlerischer Bethätigung und Frische, hat weder in seiner Seele noch in seinem Werke den alten zerstörenden Zwiespalt zwischen Kunst und Lehre zu befahren.

Am lebendigsten und fruchtbarsten erweiset sich diese Lehre bei der Unterweisung einzelner oder je zweier Schüler, die dem Lehrer zur Seite sitzen, ihm auf die Feder sehn und unversehens oft die Feder selbst zur Hand nehmen, Rath geben müssen, wie man in einer begonnenen Arbeit fortfahren könne, wie man den oder jenen zweifelhaften Fall aufzuklären, zu verbessern, zu vermeiden habe. Je mehr der Schüler dem Lehrer vorzueilen, eine

Erklärung, einen Ausweg, einen weitern Fortschritt selbst zu finden weiss, desto gelungner scheint mir das Werk des Lehrers. Selbst irrige Vorschläge des Schülers (besonders bei den grössern Aufgaben, die die Fugen-, Sonatenform u. s. w. bietet), wofern sie nur irgend eine haltbare Seite haben, werden gelegentlich aufgenommen und ausgeführt, damit der Schüler an den irgendwo hervortretenden Folgen seinen Irrthum mit seiner Wirkung zugleich erkenne. Ich halte es (wenigstens in der Kunstlehre, da die Individualität und ihr ganz subjektives Empfinden und Wollen doch die letzte Entscheidung im Moment des künstlerischen Schaffens geben) nicht für gerathen, dem Schüler den Irrthum abzuschneiden, sondern ihn erproben, erkennen und damit in sich selber, mit eigner Kraft überwinden zu lassen. Ein überwundner Irrthum ist ein Fortschritt; ein blos zurückgedrängter droht Wiederkehr.

Nicht so frei und leicht kann begreiflicher Weise bei dem Unterricht einer Masse von Schülern vorgeschritten werden, da hier die verschiednen Fähigkeiten und das Maass des Eifers, sowie Karakter und Gesinnung der Einzelnen nicht so treffend beachtet und benutzt werken können, als im Einzelunterricht. Dafür entzündet sich im Gesammtunterricht unter gutgearteten Schülern leicht ein Wetteifer und eine Wechselwirkung, aus denen sich besondre Vortheile gewinnen lassen. Hierüber ein Mehreres zu äussern, muss ich mich aus Gründen für jetzt enthalten. Wohl aber darf ich sagen:

dass die Regierung, welche für unser gesammtes deutsches Vaterland eine auf künstlerischen und pädagogischen Grundsätzen und Kräften beruhende Hochschule der Tonkunst errichten würde, eine Wohlthäterin des gemeinsamen Vaterlands und der Kunst genannt werden dürfte.

Nicht der Einzelne, nur der in den Händen der Regierung konzentrirte Inbegriff der Gesammtkraft vermag die oben (S. V) ausgesprochne Aufgabe zu vollführen. Aber auch die mächtigste Regierung vermag es nicht ohne Rath und That der dazu Befähigten. Alle Titel und Aufträge, alle die Tausende, die auf Unterstützung von Einzelnen und Korporationen verwendet, alle die Hunderttausende, die von den Herrschern für Virtuosen, Theater und Kapellen verausgabt werden, sind ohne die Erfüllung jenes Grundbedürfnisses ohne bleibenden und würdigen Vortheil geopfert.

Berlin, den 24. Mai 1841 und 1. Juni 1846.

Aus der Vorrede

zur ersten Ausgabe.

Ueber die Tendenz dieses Werkes wüsste ich neben dem, was es selber ausspricht, keine bessere Auskunft, als die Geschichte seiner Entstehung.

Von der frühesten Jugend mit Liebe für die Werke der Tonkunst und dem Drang zu eignem Schaffen erfüllt, lange naturalisirend, dann einen Unterricht hastig und eifrig mir angewinnend, der, in vieler Beziehung dankenswerth, nur das eine Heissgewünschte, praktische Anleitung, nicht gewährte und mir einstweilen auch jene wenigstens nicht werklose Unbefangenheit des reinen Naturalisirens störte: sah ich mich immer und immer wieder auf mich selbst zurückgewiesen; es fehlte dem Knaben und dem Jüngling jeder aufklärende Blick in die Weltverhältnisse, seinem Streben und Wünschen war ein Leiter, waren auch bald die äussern Mittel, sich einer auswärtigen Schule anzuschliessen, versagt.

Dies konnte weder Liebe noch eignen Schaffensdrang mindern. Und wenn eine Zeit lang sogar die Zahl der Kunstwerke, an denen man sich hätte erbauen mögen, gar sehr beschränkt war: so wurden die wenigen zugänglichen um so erpichter gefasst, mit Verliebtheit gehegt und herumgetragen, mit thatdürstigem Eifer immer neu durchforscht; jeder neue Erwerb (namentlich der ersten Partitur, von Mozart's Requiem) war ein Ereigniss, die Aneignung eines neuen Künstlers: — nach Mozart, Haydn, dann Beethoven, Händel, Gluck, zuletzt Bach, Vieler neben diesen geliebtesten nicht zu gedenken, — konnte eine Lebensepoche genannt werden.

Welcher Gedanke lag der Liebe für solche Werke näher, als dass der Beruf eines Künstlers ein heiliger sei und dass

man nur durch die reifste Vorbereitung würdig werden könne, sich auf die Pfade jener Hohen, wenn auch schüchtern und von ferne, nachzuwagen? Es wuchsen allmählig Ideen zu eignen Schöpfungen in mir, deren Ausführung ich noch jetzt als die theuersten Aufgaben meines Lebens bevorstehn sehe, zu denen hin mir alles andre, meist sorgsam verhehlte Schaffen und Bilden nur als Vorbereitung erschien. Mit gieriger Hand wurden alle irgend zugänglichen Lehrbücher ergriffen und in harten Nachtwachen streng durcharbeitet, wenn so manche Tagesstunde fremden Pflichten gebieterisch verfallen war. Wie schwer drückten so weite Umwege auf das Verlangen, jene Ideen und Plane bald, endlich auszuführen! Bisweilen konnte nur die Erinnerung an so Grössere trösten, an Haydn, an Gluck, — die erst spät zu ihren höchsten Werken gelangt waren und noch spät, erst da die Kraft des Vollbringens bewährt hatten, — oder an jenen früh geliebten Mozart, der soviel theure Stunden, gar in seinen reifsten Jahren, unfruchtbarem und unerwünschtem Konzert- und Lektionenwesen hatte dahingeben müssen, — auch mit schweren Seufzern. Zuletzt war es die unermessliche Meisterschaft Bach's, die den Entschluss stählte. Er war — wie Alles dem Menschen zur rechten Zeit gegeben wird — in dem Augenblick nahe getreten, wo nur das höchste Vorbild künstlerischen Fleisses und künstlerischer Vollendung zu neuen Vorarbeiten und neuem Ausharren ermuthigen konnte.

Wer hat die Lehrbücher Kirnberger's, Marpurg's, Albrechtsberger's, Gottfried Weber's, Reicha's studirt, die kluge Pädagogik Logier's beobachtet, ohne ihnen für Kenntniss und Vortheil aller Art vielfältiger Schuldner zu werden? Auch ich bekenne mich ihren und vieler Andrer dankbaren Schüler; und hoffe, dass dieses Werk davon Zeugniss geben wird, wenn ich auch seiner Bestimmung und Form nicht durch Zitate störend werden wollen. Allein das, was ich recht eigentlich gesucht und bedurft hatte: praktische Anleitung, die Anweisung, sich in den Vollbesitz des Kunstgeschicks zu setzen, der uns aus den Werken der Meister entgegenstrahlt, sich einzugewinnen mit Geist und Hand in die wunderreiche zauberlebendige Welt, wenigstens in äusserlicher Form der Technik ihres Gestaltens mächtig zu werden, — das fand ich in den Büchern nicht; ich darf dies unumwunden aussprechen, da ich von dem Verdienst jener Werke auch um mich dennoch mehr durchdrungen bin, als ich hier oder in frühern Schriften zu sagen Gelegenheit hatte.

Aus den geliebten Partituren trat immer kenntlicher und weckender ein Geist hervor, der durch alle Kunst unveränderlich derselbe ist, der die Idee der Kunst aufgehen, die Idee des besondern Werkes fassen lässt, der aus dieser Idee — wie schon im Mutterleibe die wirkende Seele ihren künftigen Körper — die Form des Werks bis in die letzte Einzelheit seines Erscheinens hervorruft, dessen liebeglühende Bethätigung die Begeisterung des Künstlers heisst. Entweder, — davon überzeugte Forschen und eignes Bewusstsein, — sei überall in der Kunst kein geistiger Inhalt, Alles nur Mechanismus und Sinnspielerei; oder der Geist bedinge und durchwalte das Ganze als einen einigen lebendigen Organismus, wie die Seele alle Glieder des Menschen. Eine Kunstlehre, die nicht von diesem Urgrund der Kunst ausgehe und Alles ohne alle Ausnahme aus ihm zu schöpfen, auf ihn zurückzubeziehen vermöge, eine Kunstlehre, die da scheide Inhalt und Form (wie Geist von — Leichnam), Schaffen und Mechanik, lehrbare Theile (Harmonie, Kontrapunkt) von nicht lehrbaren (Melodie, Gestaltung) — die es über sich vermöge, die innere Einheit und nothwendige Vollständigkeit ihrer selbst aufzugeben: eine solche hatte die Aufgabe nicht gelöst, so verdienstlich und unentbehrlich sie auch als Vorarbeit gewesen sein mochte. Wenn man behaupten hörte: Melodie sei nicht zu lehren, sondern Sache des Naturells, — so lag die Bemerkung nahe, dass ja auch über Melodie Grundsätze zu finden seien*) und dass ja auch in der Harmonie das höhere Vollbringen von Talent oder Genius bedingt sei. Wenn als Urgrund aller harmonischen Regeln zuletzt doch überall der Wohlklang, das sinnlich Gefallende hervorblickte: so sprachen zu laut alle Kunstwerke — und die höchsten am entschiedensten — eine ganz andre Tendenz aus, als Vergnügung des Sinnes; und die Theorien selbst wagten nicht jenes niedre Prinzip zu bekennen oder festzuhalten. Wenn von so vielen Formen nur so wenige, und diese gewissermaassen nur um ihrer vermeintlichen Schwierigkeit willen, als besondre Aufgaben für den rechnenden und kombinirenden Verstand, in den Lehr-

*) Nur Reicha war auf der Spur dieser Wahrheit, erwies und schalt die Einseitigkeit der bisherigen Lehre, konnte aber nicht durchdringen; sein Mangel an höherm Bewusstsein vom Wesen der Kunst und an Methode und die Harthörigkeit der alten Schule hinderten ihn ungeachtet grosser technischer Befähigung, die ihm vor den gleichzeitigen Tonlehrern zu Gebote stand, an der Vollführung dessen, was er als das Rechte und Nothwendige im Sinne trug.

kreis gezogen wurden: so musste man schon aus Unparteilichkeit nach den übrigen umblicken, und bald offenbarte sich die Nothwendigkeit einer jeden, allgemach trat ihr innerer Zusammenhang hervor, erschien jede vom Geist der Kunst gebildet und beseelt, keine als todter Mechanismus, keine an ihrer Stelle schwieriger, als die andre. Jede Form war Kunst und so hatte jede Lehrstufe ihre Freude, an die Stelle widerkünstlerischer Vorarbeiten konnte künstlerisches Bilden und Geniessen treten.

Doch, dies gründlicher zu erörtern, findet sich erst später die günstige Stelle.

Was sich so zu eigner Bildung immer mehr (denn wer lernt aus! und wie weit weiss sich der Verfasser von seinem Ziel!) herausarbeitete, kam erst nach mehrjährigem Privatunterrichten, dann in öffentlicher Lehre zur praktischen Erprobung, nachdem vor sieben Jahren ein Lehrstuhl der Musik für mich an hiesiger Universität gegründet worden war. Propädeutische, geschichtliche, kunstphilosophische Vorträge mussten schon dem akademischen Standpunkte gemäss scharf geschieden werden von der durchaus praktischen Kompositionslehre. Wiewohl auch sie im ersten noch zweifelhaften Beginnen in der reinen Form akademischer Vorlesungen auftrat, führte doch gar bald der wachsende Kreis und Antheil der Zuhörer, denen sich Musikjünger und Musiklehrer bleibend anschlossen, neben den Vorträgen zu seminaristischen Versammlungen, dem Austausch, Vortrag, der Kritik und Umarbeitung der Kompositionsversuche gewidmet.

Hier galt es nun, den Begriff der Kompositionslehre scharf zu fassen und zu halten, ihm Wahrheit und Wirklichkeit zu geben. Hier war mir eine der Kunst, der Wissenschaft gewidmete Jugend gegenüber, und jeder brachte dasselbe Verlangen mit, das in mir aus erster Knabenzeit aufgewachsen war. Wie natürlich und beseelend war der Wunsch, ihnen durch meine Nachtwachen und Schmerzen frohe und reiche Tage gekauft zu haben! Hätte ich vermocht, ihnen die beglückende That, das Schaffen, das die höchste Freude und Lehre der Kunst ist, vorzuenthalten, und sie in jene Uebungen zu verstricken, die so lange (und noch jetzt so vielfältig!) die unfruchtbare Qual der Kompositionsschüler gewesen sind? — Hätte ich einer geistig vorgebildeten Jugend mit dumpfbewusstloser Routine gegenüber treten können, die unzähliger Versuche und Mühen braucht, weil sie nicht Wesentliches von Zufälligem zu unter-

scheiden weiss, und mit unzählichen Versuchen doch niemals die Aufgabe erschöpft zu haben hoffen darf? — Hätte ich ein mechanisches Reglement, nach dessen Anweisungen man Töne und Akkorde mannigfaltig ohne zu üble Folgen durcheinanderwürfeln kann, ihnen gegenüber zu vertheidigen gewusst? — Oder hätte ich an ihre immer reichern und lebendigern Arbeiten mit den übelbegründeten Geschmacksentenzen einer frühern Lehre, mit zwängenden statt fördernden Regeln, mit Verbot und Schranke statt mit Rath und Hülfe herantreten dürfen? Das innere Bewusstsein eines Jeden und jeder Blick in die Kunstwerke hätte mich widerlegt.

Nur in den Werken und dem Wesen der Kunst, und zwar in dem Bewusstsein eines Jeden von der Kunst, war die Begründung, die Weise und die vollständige Ausführung einer Kunstlehre zu finden. Erläuterung, die sich an das unmittelbare Bewusstsein eines Jeden wandte (Einleit. 1.), und Vorbilden unter fortwährender Prüfung der verschiednen sich öffnenden Wege und der Folgen, Beides in unmittelbarem lebendigem Entstehen, aber ernst erwogner Anordnung, — dann erst Durchforschung der Meisterwerke für jede Form, — von der Zuhörer Seite fortwährendes künstlerisches Schaffen und Bilden, — endlich gemeinsame Betrachtung und Kritik der Arbeiten und Muster: das ward der Inhalt der Lehre; ununterbrochne Thatkräftigkeit und Freudigkeit der Jünger der nächste Lohn des Lehrers. Auch durch die fremdartige Arbeit wissenschaftlicher Begründung durfte das Kunstleben nicht gestört werden; jene blieb besondern reinwissenschaftlichen Vorlesungen überwiesen.

Dies war das Geschäft erst von drei, dann vier halbjährigen Kursen. Der unmittelbare Wiederhall davon ist dieses Werk mit seinen vier Theilen. Bei der Abfassung desselben schwand die letzte Nebelschicht des Vorurtheils dahin, das Lehre und Schaffen als entgegengesetzte, in einer Person unvereinbare Funktionen und Richtungen des Geistes zu betrachten liebt. Nur die falsche Theorie, die sich vom Wesen der Kunst lossagt, ist diesem Wesen entfremdet und störend; die rechte Theorie ist nichts anders, als das Bewusstsein von der Kunst, das niemals dem rechten Künstler, wohl aber dem Routinier und Handwerker fehlt. Man lese nur Gluck, und selbst den der Gefühlsseite zugeneigtern Mozart, man frage bei Beethoven und Haydn an: sie haben das sicherste Bewusstsein theils bewiesen theils ausgesprochen: nur wissenschaftlichere Erziehung hat ihnen vielleicht, oder äusserer Anlass gefehlt, eine ganz

andre Theorie zu entwickeln, als die Nichtkünstler. Auch sind sie alle und ihre hohen Genossen, was sie waren, nicht durch die alte Theorie geworden; sie wurden es vielmehr trotz ihrer, indem sie sich früh genug durch eignes Tiefsinnen die rechten Pfade gewannen, und — wie der unaufhörliche Widerspruch zwischen ihren Werken und den alten Grundsätzen erweiset — ihren Geist allen Irrungen, Hemmnissen und Quälereien überlegen zeigten.

Die Aufgabe des Künstlers ist unermesslich, seine Lehrzeit endet nie, und angestrengtestes Ringen wird ihm nie, bis an das letzte seiner Werke niemals erlassen. So mögen ihm die Vorqualen enthoben, die kostbaren Tage gespart, seine Kräfte ungesäumt und unzersplittert an die rechten, so unerschöpflichen Aufgaben herangeführt werden. Dies ist das Ziel aller Kunstlehre und mein Wunsch bei der Hingabe dieses Werks.

Berlin, den 23. August 1837.

A. B. Marx.

Allgemeine Inhaltsanzeige.

Zweites Buch.

Einleitung.

1. Nächste Bestimmung der Kompositionslehre.

Die Kompositionslehre hat zunächst den rein praktischen Zweck: Anleitung zur musikalischen Komposition zu geben, zu derselben — Anlage und Uebung des Lernenden vorausgesetzt — geschickt zu machen. Diese Bestimmung erfüllt sie nur dann vollständig, wenn sie Alles lehrt, zu Allem geschickt macht, was einem Komponisten als solchem zu leisten obliegt; sie umfasst nicht weniger, als die gesammte Tonkunst.

Zu diesem Zweck hat sie erstens eine Reihe positiver Kenntnisse (z. B. über die technische Brauchbarkeit der Instrumente) mitzutheilen, während sie einen gewissen Grad allgemeiner Bildung, gewisse Hülfskenntnisse und Fertigkeiten und die elementaren Musikkenntnisse voraussetzen, oder anderweit die Hülfsmittel zu deren Erlangung nachweisen darf.

Zweitens hat sie das Geschäft, die geistigen Fähigkeiten des Lernenden zu wecken und zu steigern, und drittens diesem die für das Gelingen musikalischer Komposition nothwendige Erkenntniss und Einsicht mitzutheilen.

Die dem Künstler eigne und nöthige Erkenntniss ist aber von ganz eigenthümlicher Natur, wie die Kunst selbst.

Die Kunst ist nicht rein geistiges Wesen, wie der Gedanke, den die Wissenschaft zu behandeln hat, oder der Glaube, den die Religion in uns hegt. Sie ist eben so wenig körperlicher oder materialer Beschaffenheit, wie die Gebilde der Natur. Sie ist lebendiger Geist, in körperlich-sinnlicher Gestalt offenbaret. Eine Lehre, die den abgezognen geistigen Inhalt der Kunst überlieferte, wäre nicht mehr Kunstlehre, sondern Philosophie der Kunst. Eine Lehre, die darauf ausginge, das Material der Kunst abgesondert vom geistigen Inhalte zu überliefern, würde mit der Tödtung der Kunst beginnen und niemals zu ihrem wahr-

haften Sein und Wesen gelangen. Die Aufgabe der rechten Kunstlehre ist vielmehr: dieses Wesen in allen seinen geistig-sinnlichen Aeusserungen und Beziehungen dem Jünger zum Bewusstsein zu bringen und dadurch zu seinem wahren Eigenthum zu machen. Das todte Material wäre ihm eine unnütze Bürde, er wüsste es so wenig zu gebrauchen, als die Worte einer Sprache, deren Sinn ihm unbekannt ist; die abgezognen Gedanken würden ihm als graue Schatten eines dahingeschwundnen Lebens vorüberschwanken. Der Künstler hat aber nicht einem vergangnen Leben nachzuschauen; sein Geschäft ist lebendiges Schaffen. Er mag nicht inhaltlos spielen mit unverstandnen Aeusserungen, sondern er hat sicher zu wirken, sich klar und bestimmt zu offenbaren in der Gestaltenwelt seiner Kunst; und dazu muss er sie durchschaut und ganz zu eigen haben. Kein Künstler ist ohne diese Erkenntniss und geistige Aneignung je gewesen oder denkbar.

2. *Ihre künstlerische Tendenz.*

Da die Kompositionslehre zunächst den rein praktischen Zweck hat, zur Ausübung der Kunst zu befähigen: so muss auch ihre Form eine durchaus praktische, auf das Wesen der Kunst gerichtete sein. Sie darf sich nicht auf wissenschaftlichen Beweis einlassen, da auch die Thätigkeit des Künstlers eine nicht-wissenschaftliche ist; obwohl sie auf wissenschaftlicher Grundlage und Deduktion beruht, wie eben auch das Werk des Künstlers unbewusst auf tiefster wissenschaftlich zu erweisender Vernunft gegründet ist. Diese letzte Begründung und Rechtfertigung überlässt die Kompositionslehre der Musikwissenschaft.

Ihr Geschäft ist vielmehr: die künstlerische Erkenntniss aus dem innersten, einem jeden Musikfähigen angebornen Sinn und Bewusstsein zu lichten und zu hegen; sie wendet sich zunächst an dieses unmittelbare Gefühl und Bewusstsein des Jüngers, das man seiner theils bewussten theils unbewusstern Natur nach das künstlerische Gewissen nennen dürfte und das erster und letzter Leiter des Jüngers wie des gereiftesten Künstlers ist. Jeder ihrer Schritte, jeder Rath, jede Warnung, die sie ertheilt, kann nur auf dieser Erkenntniss beruhen; die Kunst ist nur um ihrer selbst willen da und sich selber Gesetz, sie kann nur das als Gesetz und Regel auf sich nehmen, was aus ihrem eignen Wesen folgt.

Daher kann jedem, der sich nur eines theilnehmenden Sinnes für Musik bewusst ist, die trostvolle Versicherung gegeben werden: dass er schon dadurch befähigt ist, die

Kompositionslehre ihrem ganzen Inhalte nach zu fassen; denn er trägt das, worauf sie allein beruht, schon in seinem Busen. Die Lehre hat kein andres Geschäft, als: diesen Sinn zu Bewusstsein und Reife zu bringen, indem sie ihn durch die gestaltenüberreiche Welt der Kunst hindurch geleitet und an ihnen allen bereichert und kräftigt.

3. *Ihre Bestimmung.*

Mit diesem ihrem wichtigsten Berufe, die künstlerische Erkenntniss zu wecken und zu entfalten, bietet sich nun die Kompositionslehre nicht blos dem künftigen Komponisten als unerlässliche Schule an, sondern auch einem Jeden, dem als Kunstfreunde, ausübendem Künstler, besonders aber als Dirigenten oder Lehrer in irgend einem Zweige der Kunst an einer tiefern und vertrautern Bekanntschaft mit der Kunst gelegen ist; tiefes Eindringen in die Kunst und ihre Werke, sichre Erkenntniss, reiche und vielseitige Entfaltung der musikalischen Anlage kann nur sie gewähren.

Denn die Musik ist — wie der erste Hinblick jeden überzeugt — ein Inbegriff unzähliger höchst mannigfaltiger, vielfachst von einander abweichender, vielfältigst mit einander sich verbindender und verschmelzender Wesen und Gestalten, die dem Hörer flüchtig und unaufhaltsam wie das Wehen der Lüfte vorübergleiten, die selbst dem Leser und Ausübenden, der sie festhalten und durchdenken möchte, Blick und Gedanken in ewigem Wechsel verwirren: wenn er nicht den Spruch kennt, der das tausendfältige Räthsel ihres Daseins löset, wenn er nicht mitthätiger Zeuge aller dieser Bildungen gewesen ist, was er eben nur an der Hand der Kompositionslehre wird. Ohne die von ihr gewährte Bildung kann man von den Werken der Kunst einen flüchtigern oder tiefern Eindruck empfangen, man kann bei einer allgemeinen, nicht auf den letzten Grund dringenden Unterweisung sie obenhin verstehen, bisweilen (aber nie ganz sicher) sie glücklich darstellen, in langer Erfahrung sich eine gewisse — freilich höchst unzuverlässige Kennerschaft erwerben, oder endlich auf wissenschaftlichem Wege den allgemeinen Begriff der Sache fassen. Aber sie ganz zu verstehen und zu durchdringen, ihren ganzen Inhalt sicher zu gewinnen, ihr so vertraut zu sein, dass jeder einzelne Zug und die Gesammtheit aller im Kunstwerk uns gereift, vorbereitet, in vollster Empfänglichkeit trifft, in jedem Einzelnen wie im Ganzen der Geist und Wille des Künstlers uns durchleuchtet und entzündet, dass wir den Geist und Gehalt des reichsten Werkes auf den unstäten Tonwellen sicher erfassen: das ist nur durchdringendem Studium erlangbar. Beson-

ders dem Dirigenten und Lehrer ist dieses zur tiefsten Einsicht — und nebenbei zu unzähligen methodischen Vortheilen und Erleichterungen — führende Studium schlechthin unentbehrlich.

4. *Umfang der Kompositionslehre.*

Es ist schon oben die Foderung ausgesprochen worden, dass die Kompositionslehre den gesammten Inhalt der Tonkunst in sich fassen, Alles, was im weitesten Sinne zur musikalischen Komposition gehört, anschaulich überliefern müsse. Nur die fremden Hülfskenntnisse und die jedem Musikübenden (er sei Sänger oder Spieler) nothwendigen Elementar-Musikkenntnisse werden vorausgesetzt; letztere, wie sie in der allgemeinen Musiklehre*) vom Verfasser dargestellt sind.

Nach der bisher üblichen Stoffeintheilung muss also die Kompositionslehre in sich schliessen

1. die Rhythmik, oder Lehre vom Rhythmus,
2. die Melodik, oder Lehre von der Melodie,
3. die Harmonik, oder Lehre von der Harmonie,
4. den Kontrapunkt, oder die Lehre von der Bildung und Verknüpfung mehrerer Stimmen zu einem Ganzen,
5. die Lehre von den Kunstformen,
6. die Lehre vom Instrumentalsatze,
7. die Lehre vom Vokalsatze.

Von diesen sieben Rubriken fallen nun zuvörderst die erste und vierte mit andern zusammen, so dass nur fünf wesentlich trennbare bleiben. Sodann ist leicht einzusehen, dass wohl die Begriffe, nach denen jene Rubriken genannt sind, — Melodie, Harmonie u. s. w. — vom Verstande getrennt festgehalten werden können, dass aber diese Trennung nur eine abstrakte ist, von der die Kunst selbst nichts weiss. Es giebt keine Melodie ohne Rhythmus, es giebt kein Tonstück, das nur Harmonie wäre, es ist auch nicht die kleinste Harmoniefolge ohne Melodie, ja ohne mehrere verbundne Stimmen oder Melodien gedenkbar.

Da nun die Kompositionslehre eine Kunstlehre sein, die Kunst, wie sie ist und lebt, überliefern soll, so darf sie sich auf diese widernatürliche Trennung nicht, wenigstens nicht unbedingt, nicht weiter als es dringend nothwendig und fördersam ist, einlassen;

*) Die allgemeine Musiklehre von A. B. Marx, dritte Ausgabe, bei Breitkopf und Härtel. 1846.

sie würde sich damit dem untrennbaren Wesen der Kunst entfremden. Ja, die abgesonderte Betrachtung lässt sich nicht einmal theoretisch durchführen. Die Lehre von der Melodie hängt nicht nur unzertrennlich mit Rhythmik und Formlehre zusammen, sondern beruht auch mit auf der Harmonie und dem Kontrapunkte, so wie dieser ohne alle genannten Lehrfächer unmöglich ist. Nur ein Theil des Stoffes, die Verwendung bestimmter Instrumente und des Gesanges, kann eine Zeit lang bei Seite gelassen werden; und dies benutzen wir, um nicht die Masse des unzertrennt zu Beobachtenden unnöthig zu häufen. So tritt also die Kompositionslehre vor allem in zwei grosse Theile auseinander; in:

die reine Kompositionslehre
und
die angewandte Kompositionslehre.

Der letztere Theil enthält die Lehre vom Instrumental- und Vokalsatz, von der Verbindung der Musik mit kirchlichen oder dramatischen Zwecken; der erstere begreift, mit Ausschluss des die Instrumental- und Gesangbehandlung Angehenden, den übrigen gesammten Inhalt der Kompositionslehre.

5. *Gang der reinen Kompositionslehre.*

Die reine Kompositionslehre beginnt ihre Entwickelung mit der einfachsten Gestaltung, nämlich der einfachen Tonreihe. Aus der ersten Grundlage, der diatonischen Tonleiter (und zwar der Durgattung), entwickelt sich, unter Zutritt des Rhythmus, die Melodie; und damit erscheinen zugleich die Grundformen aller Musikbildungen: Periode, Satz und Gang. Unter Fortwirkung aller dieser Kunstelemente und Kunstgedanken betreten wir die zweite Grundlage, die aus der Tonika aufsteigende Harmonie, die sogleich in zwei Massen sich darstellt und im Gegensatz zu der kunstmässig ausgebildeten Harmonie Naturharmonie genannt wird. Sie giebt nicht nur neuen melodischen Stoff, sondern wird auch Grundlage des zweistimmigen Satzes. In diesem tiefern Elemente entwickeln sich schon aus der Periode die Formen einfacher Tonstücke in zwei und drei Theilen.

Aus den beiden harmonischen Massen tritt nun in steter Folgerichtigkeit das Akkordwesen hervor. Die Durtonleiter wird jetzt auch harmonisch begründet und die Molltonleiter mit ihrem Gefolge neuer Akkorde aufgefunden.

In der Tonleiter hat sich schon der Gegensatz von Tonika und Tonleiter ergeben, der sich in den beiden Massen der Naturharmonie noch vollkommner ausspricht und in der ausgebil-

deten Harmonie sich vollendet im tonischen Dreiklang und dem Dominantakkord, oder, genau genommen, dem Inbegriff aller übrigen Akkorde. Derselbe Gegensatz kehrt in reicherer Ausbildung wieder, wenn wir nun dahin gelangen, in der Modulation aus dem ursprünglichen und Hauptton in fremde oder Nebentöne überzugehen, also in einem Tonstücke verschiedne Tonarten zu verbinden und einander entgegen zu setzen, — wie früher die übrigen Akkorde dem tonischen Dreiklange, — die zweite harmonische Masse der ersten, — die Tonleiter der Tonika.

Hierdurch ist nicht nur der Akkordreichthum vermehrt, sondern es sind in der sinnigen Verknüpfung verschiedner Tonarten zu einem Ganzen auch die modulatorischen Grundzüge zu aller Art grösserer Konstruktionen oder Kunstformen gefunden. Beiläufig bieten die Akkorde neue Grundformen für Melodie; in gleichem Schritte mit der Entwickelung der Harmonie geht die Kunst, eine einfache Melodie Ton für Ton zu begleiten, vorwärts; die einfachsten Formen des Vorspiels erscheinen.

Von hier aus nun enthüllt sich die andre Seite der Harmonie, welche sie als eine Verbindung gleichzeitiger Tonreihen erscheinen lässt. Die Tonreihen streben jede zu einer in sich abgeschlossnen und für sich befriedigenden melodischen Gestalt; sie werden Stimmen. Um sich melodisch auszubilden, rufen sie in den Umkreis der Harmonien die harmoniefremden Töne, Vorhalte, Durchgänge, Hülfstöne u. s. w., die wiederum neue Akkorde, Modulationen u. s. w. nach sich ziehen.

Die Begleitung wird freier und reicher, man ist im Besitze vielfacher Mittel, Begleitung oder Nebenstimmen von einer Hauptstimme zu unterscheiden. Die Behandlung des Chorals wird gezeigt. Der Choral führt aber zu der praktischen Lehre von den Kirchen-Tonarten, nicht blos wegen der Behandlung der in ihnen gesetzten Choräle, sondern auch, weil selbst die Abweichungen des alten Tonarten-Systems unserm neuern System zur Bestätigung und Befestigung gereichen. Die Entwickelung der Durchgänge wird vollendet, alle bisherigen Tonbildungen werden zur Begleitung weltlicher Melodien verwendet.

Hiermit ist nun Melodik und Harmonik vollständig behandelt und schon zu mannigfachen Kunstzwecken angewendet. Diese Anwendung ist jedoch stets von Aussen bedingt, entweder durch eine gegebne Melodie, die begleitet, aber nicht geschaffen oder verändert werden soll, oder durch Beschränkung in den Mitteln der Darstellung. Hauptzweck der bisherigen Lehre ist die Gewinnung der Kunstmittel; selbst die eingeführten Kunstformen sind nicht sowohl um ihrer selbst willen (sie kehren später erst mit zureichenderer Aus-

stattung wieder) eingeführt, als um jenes Zweckes willen. Diese ganze Entwickelung nach ihrem Hauptinhalte benannt, stellt sich demnach als

erster Theil
der reinen Kompositionslehre

dar. —

Von hier aus nun werden nach einander alle Kunstformen entwickelt; sie treten hervor, je nachdem man das Vorhandne bald nach der einen, bald nach der andern Seite hin bewegt.

Zuerst fassen wir die musikalischen Sätze in der Weise auf, wie wir sie im Obigen betrachtet, als bestehend aus einer Hauptstimme und aus begleitenden Nebenstimmen. Aus dieser Fassung, die wir die homophone nennen, treten alle kleinern Formen, des Tanzes, Marsches u. s. w. hervor, vollendeter, als es unter Grundlegung der Naturharmonie im ersten Theil möglich war.

Sodann fassen wir die Harmonie als gleichzeitige Verbindung mehrerer Stimmen, und von hieraus bilden sich nach einander die Formen polyphoner Schreibart aus: zunächst Figuration und Nachahmung mit den aus ihnen hervorgehenden Formen.

Da in polyphonen Sätzen keine Stimme die Hauptstimme ist, sondern jede zu ihrer Zeit vorherrschen kann und alle sich zu voller Selbständigkeit entwickeln, so führt dies auf den Gedanken, von zwei oder mehr polyphonen Stimmen eine jede zu ihrer Zeit als Hauptstimme zu gebrauchen. Dies leitet auf die Formen des doppelten und mehrfachen Kontrapunkts, der Fuge, des Kanon u. s. w., die sich nach und aus einander entwickeln.

Diese Entwickelung stellt sich dar als

zweiter Theil
der reinen Kompositionslehre
oder
Formlehre,

und beschliesst die reine Kompositionslehre, zu der denn die angewandte nächst dem ihr unmittelbar angehörigen Inhalte noch vielfache Ergänzungen nachbringt. Namentlich werden hier diejenigen zusammengesetzten Kunstformen (Rondo u. s. w.) gezeigt, die keiner weitern Vorübung bedürfen und besser gleich in Anwendung auf bestimmte Instrumente oder Stimmen gelehrt werden.

6. *Vorläufige Rechtfertigung dieses Weges.*

Eine Frucht der vollständigen und systematischen Entwickelung ist: dass keine der spätern Formen, auch die, welche man für die

schwierigern hält (z. B. Fuge und Kanon), schwerer erreichbar ist, als jede vorhergegangne; denn jede ist nur eine weitere Folge der vorigen; jede erscheint zwar zusammengesetzter, zahlreichern Rücksichten unterworfen, findet aber in demselben Grade geübtere Kräfte und genügenden Vorbau. Indem sich nun eine Form aus der andern durchaus vernunftgemäss entwickelt, zeigt sich auch jede als vernünftiges, sinnvolles Kunstgebäude und als unentbehrliches Glied in der Unterweisung des Kunstjüngers; — und zwar das Letztere theils um ihrer selbst willen, theils wegen des weiter daraus Folgenden. Es fallen also jene von Halb-Unterrichteten angeregten Vorurtheile, dass gewisse Kunstformen, etwa die Fuge u. A., veraltet seien, ganz weg. Sie sind für sich an ihrer Stelle unersetzlich, und für weitere Entwickelungen und die vollendete Künstlerbildung unentbehrlich.

In dieser Vollständigkeit und Folgerichtigkeit legt die Kompositionslehre ihre zweite Rechtfertigung ab. Denn sie erreicht damit eben ihren vorausverkündeten Zweck.

Es versteht sich übrigens von selbst, dass die Vollständigkeit, welche als Bedingung der Kompositionslehre anerkannt wird, nicht im materiellen Sinne zu fodern ist. Nicht alle möglichen Gestaltungen kann eine Lehre geben, zumal da die fortlebende Kunst deren täglich neue hervorzurufen vermag; diese Vollständigkeit, wenn sie erreichbar wäre, müsste man verderblich nennen, denn sie würde der eignen Thätigkeit des Jüngers schlechthin ein Ende machen. Wohl aber muss die Lehre alle wesentlichen Gestaltungen aufweisen, und von ihnen aus die Wege anbahnen, auf denen man zu allen übrigen gelangen kann, die schon irgendwo hervorgebracht sind, oder noch künftig herausgebildet werden können. Nur wenn die Kompositionslehre dies erfüllt, ist sie eine wahre und befriedigende Kunstlehre, welche sich auch hierin dem Wesen der Kunst treu erweiset, dass sie vom ersten Anknüpfen sich durch alle Glieder organisch bewegt, und jede noch zukünftige organische Anbildung sich ihr nothwendig anschliessen, jeder Fortschritt der Kunst ihr eine weitere Fortführung darbieten, nicht aber zu einer Widerlegung werden kann.

Wir haben schon oben anerkennen müssen, dass eine abgesonderte Behandlung der verschiednen Lehrtheile (der Melodik, Harmonik u. s. w.) dem Wesen der Kunst entgegen, und nicht durchzuführen ist. So zeigt uns ferner der Ueberblick von dem Wege, den wir bei der Kompositionslehre einzuschlagen gedenken, dass auch unsre der Uebersicht wegen getroffnen Eintheilungen nicht streng aufrecht zu halten sind. Schon von einer einzigen Tonreihe bilden wir Perioden, die ein selbständiges Musikstück sein können; schon mit dem aus der Naturharmonie abgeleiteten zwei-

stimmigen Satze bilden wir Tonstücke in zwei oder drei Theilen. Beiderlei Produkte gehören aber, wie manches noch Folgende, eigentlich der Formenlehre an. Umgekehrt werden wir erst nach der Choralbehandlung die Lehre von den Durchgängen vervollständigen, erst in der Formlehre auf das Verhalten zweier oder mehrerer Stimmen zu sprechen kommen, die mit einander ihre Stellen verwechseln sollen (auf den doppelten und mehrfachen Kontrapunkt), was beides eigentlich der Elementarkompositionslehre angehört hätte. Endlich wird ein Theil der Formlehre nur in der angewandten Kompositionslehre vollständig abgehandelt werden.

Dies alles sind aber nicht Verstösse oder Inkonsequenzen gegen die aufgestellte Ordnung, sondern vielmehr Beweise für den leitenden Grundsatz: dass nicht eine abstrakte Verstandeseintheilung, sondern das Wesen der Kunst selbst uns leiten und bestimmen darf. Es ist eine falsche Methode, eine nur scheinbare Systematik, Alles zusammenzustellen, was unter eine Rubrik, unter einen Namen gebracht werden kann, z. B. die ganze Harmonik, oder die ganze Fugenlehre u. s. w. für sich abhandeln zu wollen. Dies sind Abstraktionen, die dem Wesen, der Natur der Sache fremd und der künstlerischen Ausbildung des Schülers zuwider sind; denn sie überhäufen ihn mit einer Masse von Anschauungen und Regeln, die er nicht sofort, sondern zum Theil erst viel später in das Leben treten lassen kann, bis dahin also als todte Gedächtnisslast mit sich herumtragen und gegen die er abgestumpft sein muss, wenn endlich die Zeit des lebendigen, fröhlichen Gebrauchs gekommen ist. Unsre Lehre hat sich vielmehr auch darin als eine praktische, als eine wahre Kunstlehre zu bezeigen, dass sie den Schüler sobald als möglich zum Selbstbilden, zum Schaffen, zu der eigentlich künstlerischen Thätigkeit fördert, ihm auf jedem Punkte der Bahn das dazu Nöthige, aber nur das eben hier Nöthige giebt, und jede Lehre, jede Aufweisung oder Regel, sogleich wieder zu lebendiger That des Schülers, zu künstlerischem Schaffen überführt.

7. *Anlage des Lernenden.*

Da wir oben ausgesprochen haben, dass die Kompositionslehre nicht blos für den künftigen Komponisten, sondern für jeden nach tieferer Bildung Strebenden das unerlässliche Studium sei: so fragt sich, welche Anlage sie erfodre, wer von ihrem Studium Frucht zu erwarten habe? — Durchaus jeder, dem eine tiefere und umfassendere Kenntniss der Tonkunst am Herzen liegt, und der Lust und Empfänglichkeit für die Kunst und

soviel Sinn für sie in sich trägt, als jeder Ausübende (Sänger oder Spieler) nöthig hat.

Kann nun ein jeder, der diese Eigenschaften mitbringt, durch die Kompositionslehre zu musikalischen Kompositionen befähigt werden? Diese Frage lässt sich nicht unbedingt beantworten. Gewiss kann jeder des Denkens und musikalischer Vorstellungen fähige Mensch durch Studium der Komposition in den Stand gesetzt werden, alle musikalischen Formen, Tonstücke aller Art hervorzubringen; und schon dies wird ihm eine gewandtere Einsicht in die Werke der Kunst ertheilen. Allerdings erfodert aber das höchste Vollbringen — Genius, wahrhaft schöpferische Kraft; und auch das nicht geniale, aber belebte und belebende Bilden gelingt nur derjenigen Naturkraft, die wir Talent nennen *). Wem der Genius inwohnt, der weiss es in der rechten Stunde und in rechter Weise. Niemand darf es ihm dann sagen, oder kann es ihm abstreiten. — Das erste Zeichen von Talent ist vor allem Trieb zur Sache. Das Talent hat aber vielfache Abstufungen und mehr als eine Seite; es kann mehr oder weniger, nach mehrern Seiten und sehr hoch ausgebildet werden und dann zu glücklichen und wichtigen Erfolgen führen. Wie gross aber, und welcher Ausbildung und Steigerung es fähig sei, kann Niemand vorausbestimmen, weder der, dem es inwohnt, noch ein Andrer; es muss versucht, entwickelt und bewährt werden. Unleugbar spiegelt uns die Eitelkeit, oder ein vorübergehendes Gelüst oft ein Talent bedeutender vor, als es ist. Aber abgesehen von diesen Täuschungen, die vor dem tiefern Bewusstsein in uns nicht Stich halten, kann man allgemein und sicher behaupten: jedem, der Trieb zur Sache hat, wohnt ein stärkeres Talent bei, als er selbst weiss und glaubt; oder vielmehr: jedes Talent ist einer höhern Ausbildung und Kräftigung fähig, als vorausgewusst werden kann. Denn es ist natürlich, dass wir, uns selber ohne Leitung überlassen, unser Talent oft solchen Aufgaben zuwenden, zu denen uns die Voraussetzungen, die volle Anschauung und Vorbildung, fehlen; in diesen, gerade den Begabten am häufigsten treffenden Fällen führt uns dann das Misslingen leicht auf kleinmüthige Zweifel an unsrer Naturanlage, weil wir noch nicht zu erwägen vermögen, wie weit sie durch Ausbildung gesteigert und gestützt werden kann und muss. Wer also einen lebhaften Trieb in sich fühlt, darf das Studium und die Entwickelung seiner

*) Herzlich wünsche ich von Jünglingen, die sich die Komposition zu ihrem Lebensberufe wählen (und von ihren Eltern oder Vorgesetzten), dass sie das wohl abwägen, was ich über diese Wahl in der allgemeinen Musiklehre gesagt habe.

Anlage mit Zuversicht unternehmen und in dem Maass Erfolg hoffen, als er dafür arbeitet.

Umgekehrt mag aber auch der Begabteste versichert sein, dass ohne Lehre und Bildung sein Talent unentwickelt und thatlos bleiben muss. Die Meister aller Zeiten, von Bach und Händel bis auf Mozart und Beethoven, waren nicht blos hochbegabte, sondern auch (jeder nach dem Standpunkte seiner Zeit) durchgebildete Künstler; und wo ihre Bildung an einem Mangel litt, da vermochte auch ihr Genius nicht zur Vollendung zu dringen. Wer dennoch an der Unerlässlichkeit der Vorbildung zweifeln möchte, der versuche sich nur ohne dieselbe an einer grössern Aufgabe, etwa einer Fuge oder einem Symphoniesatze; oder erwäge, wie viel Zeit und Anstrengung ihm auch kleinere Leistungen abfodern, in Vergleich mit dem leichten Wirken des Meisters. Und wenn er auch meinen sollte, dass ihm Dies oder Jenes gelungen sei und noch Manches, trotz mangelnder Bildung, gelingen werde: so berechne er die Zeit, die das vermeintlich Gelungne ihm gekostet, und überlege, ob sein Weg ihm wohl verheisse, so viel zu schaffen, als ein darauf verwendetes Leben werth ist. Man täusche sich dabei nicht mit dem Einwand: es komme nicht auf die Zahl, sondern auf den Werth der Leistungen an. Dies ist von der einen Seite wahr; aber von der andern ist es eben eine Bedingung hohen Gelingens, dass man viel gearbeitet habe; alle unsre Meister haben sehr viel, ja oft unglaublich viel gearbeitet, und sind erst dadurch zur Vollendung gelangt.

8. *Vorbildung des Lernenden.*

Aus dem Vorhergehenden ist schon bekannt, dass die Kompositionslehre nur diejenigen Kenntnisse voraussetzt, die jeder Musikausübende besitzen muss und die in der allgemeinen Musiklehre mitgetheilt werden. Möglicherweise kann mit ihnen und einem nur geringen Grade von Fertigkeit in der Ausübung die Kompositionslehre verstanden und durchgeübt werden.

Allein das versteht sich von selbst, dass ein höherer Grad, wo möglich eine grosse Fertigkeit in Spiel und Gesang das Kompositionsstudium unermesslich erleichtert und befruchtet, und um so mehr, je mehr man sich gewöhnt und gebildet hat, mit Sinn und Antheil zu spielen und zu singen und sich die musikalischen Wirkungen auch ohne Instrument, durch die blosse Phantasie deutlich vorzustellen. Vor allen Instrumenten aber verdient das Pianoforte bei Weitem den Vorzug. Ein höheres Gelingen in der Komposition ist ohne befriedigende Bildung im Gesang und Pianofortespiel

schwerlich zu hoffen. Wer ausserdem noch ein Streichinstrument und wo möglich ein Blasinstrument in seiner Gewalt hat, wird davon die erwünschtesten Folgen erfahren.

Hiernächst ist äusserst wünschenswerth, dass der Kompositionsschüler sich vor und neben seinem Studium mit den Werken der Meister, vor allen aber mit Seb. Bach, Händel, Gluck, Haydn, Mozart und Beethoven, so viel wie nur irgend möglich vertraut mache und seinen Geist an ihren hohen Schöpfungen entzünde und erhebe. Selbst wenn ihm für den einen oder den andern *) der Sinn noch nicht aufgegangen wäre, darf ihn das nicht abhalten, unablässig eben zu diesem zurückzukehren und den hier empfundnen Mangel in seiner Bildung oder Empfänglichkeit zu überwinden. So auch darf ihm keine Kompositionsgattung oder Form, in der unsre Meister geschrieben haben, unvertraut bleiben. Diese Erinnerung möge jeder ernstlich Strebende um so reiflicher erwägen und beherzigen, je häufiger namentlich Klavierlehrer in unsern Tagen sich und ihre Schüler nicht nur von den ältern Formen (z. B. der Fuge), sondern auch von den neuern Meistern (sogar von Beethoven, unter dem Vorwande, er habe nicht klaviermässig geschrieben!! — er, der Vollender der Klaviermusik bis auf diesen Tag!) ab und zu blosser technischer und der einseitigen Virtuosenbildung hinwenden.

Dass endlich humanistische Bildung dem Musiker wie jedem Andern von unberechenbarem Gewinn ist, versteht sich ohne Weiteres von selbst.

Dies Alles vorausgesetzt wenden wir uns wieder zum Kompositionsstudium selbst zurück.

9. *Aufgabe des Schülers.*

Die Kompositionslehre ist eine Kunstlehre; sie soll uns das Können (denn die Kunst hat ihren Namen vom Können), die That, nicht das blosse Wissen überantworten. Der Kompositionsschüler darf sich also durchaus nicht daran genügen lassen, alles, was die Lehre enthält, zu verstehen und zu wissen; er muss es selbst hervorbringen können, und zwar in vollkommner Sicherheit und Geläufigkeit. Nur dies darf als wahre Künstlerbildung gelten.

Der Weg dahin ist unablässiges Bilden und Schaffen. Dies fodert von ihm die unabsehbare Reihe vorhandner und noch hervorzubringender Kunstgestaltungen; dazu ermahnt ihn wieder

*) Wer mit Seb. Bach noch nicht bekannt oder in ihm einheimisch geworden, dem kann die vom Verf. bei Challier in Berlin herausgegebne „Auswahl aus S. Bach's Kompositionen" als Einführung dienen.

das Beispiel der grossen Meister. Denn diese alle erwarben und bewährten ihre Meisterschaft, wie schon gesagt, nicht anders als durch höchst zahlreiche Werke, und wenn bisweilen auch schon ihre ersten Gebilde den Stempel genialer Anlagen trugen, so ist doch genau nachzuweisen, welche Massen von Arbeit dazu gehörten, sie von diesem unfertigen Beginnen zur Vollendung zu heben. — Auch die Masse der Uebung wird durch geordnete Lehre allein möglich und auf das Rechte gelenkt, während selbst der begabte Naturalist stets in Gefahr ist, seine vereinzelten Versuche von der Bahn abirren zu sehen.

Die Uebung muss sich durchaus über alle Formen verbreiten, selbst wenn eine besondre Neigung zu einer Reihe von Formen vorzugsweise hinzöge, oder eine andere weniger zusagte. Denn schon die allgemeine Uebersicht der Lehre zeigt, dass eine Gestaltung aus der andern hervortritt und jede nur aus den ihr vorausgegangnen sicher gefasst werden kann, und dass jede von ihnen eine Seite der Kunst aufdeckt, deren Anblick und Besitz nur eben mit Hülfe dieser Gestaltung gewonnen werden kann. Wer also z. B. sich vorausbestimmen wollte, nur für die Oper zu schreiben, dürfte die Formen der Fuge und andre ähnliche nicht versäumen, so selten sie auch in Opern angewendet werden; denn er lernt an ihnen eine Seite seiner Kunst kennen und benutzen, deren er sonst nie vollkommen mächtig würde *).

Wer diese Treue und Folgsamkeit gegen die Lehre versäumt, wer etwa in dilettantischer Wähligkeit und Kunstschmeckerei über die einfachern und allerdings schon oft gebrauchten und gehörten Anfänge, oder über spätere, vielleicht eben heute nicht moderne Kunstformen hinwegschlüpft, um nur rasch zu dem zu gelangen, was ihm interessanter, neuer, eigenthümlicher dünkt: der wird nie in den vollen Besitz seiner Kunst kommen, und eben das, wonach er strebt, verfehlen. Denn diese Wähligkeit lässt ihm den grössten Theil der Kunstbildung fremd bleiben und schiebt ihn unvermeidlich auf die Bahn irgend einer Manier und des Schlendrians, die den Künstler nicht das thun lassen, was seiner Aufgabe gemäss ist, sondern, was ihm beliebig und bequem. Vor diesem Abwege, und dem noch unkünstlerischern der Gesuchtheit und Bizarrerie bewahrt am sichersten eine treu nach allen Seiten hinausgeführte Bildung; sie gewöhnt und befähigt den Geist, auch künftig nicht persönlicher Vorliebe, oder der nur Neues, Besondres suchenden Eitelkeit, sondern der künstlerischen Pflicht zu gehorsamen.

---

*) Vergl. hierbei die Einleitung zum zweiten Theile.

10. Folgsamkeit des Schülers.

Die Studien des Jüngers müssen aber nicht allein vollständig sein, sie müssen sich auch streng der Ordnung des Lehrganges bequemen. Dies ergiebt sich schon aus dem, was über die folgerichtige Entwickelung einer Form aus der andern gesagt ist; es ist keine derselben ohne die vorhergehenden zu gewinnen. Allein wir müssen noch aus einem andern Grunde darauf aufmerksam machen. In unsern mit Musik überfüllten Tagen nämlich ist es natürlich, dass Jeden eine Menge musikalischer Vorstellungen umschweben, die sich in seine Arbeiten einschleichen möchten, bevor noch der Lehrgang auf sie hingeführt hat. Wem fielen nicht bei den ersten Akkordentwickelungen einige Harmonien ein, die er irgendwo gehört, und die ihm mit Recht interessanter erscheinen können, als die bisher gelehrten? Dies ist natürlich kein Mangel der Lehre, welche unmöglich alles auf einmal bringen, oder just das zuerst mittheilen kann, was Diesem oder Jenem ausser Ordnung und Zusammenhang eben einfällt. Offenbar kann eine folgerichtige Entwickelung mit solchen zufälligen und unzeitigen Einschiebseln nicht bestehen, muss durch sie verwirrt und gestört werden. Wer sich nun in seinen Uebungen dergleichen gestattet, wer sich nicht streng auf die jedesmaligen Gränzen und Grundsätze beschränkt, auf die ihn der Lehrgang geführt: der verletzt die Zucht der Lehre, verwirrt sich selbst, und verliert damit die Sicherheit des Gelingens.

Es sind aber nicht allein diese zufälligen Einmischungen, welche die Zucht der Lehre verbietet, sondern überhaupt alle Abweichungen. In dieser Hinsicht ist besonders zweierlei zu bemerken. Erstens kann man zu mancher Gestaltung auf mehr als einem Wege gelangen, da alle Kunstgestaltungen auf vielfache Weise mit einander zusammenhängen*). Auch in diesen Punkten darf der Jünger nicht die Ordnung des Lehrgangs verlassen, wenn er sie nicht für die weitere Folge zerrütten will; dass diese Ordnung nicht ohne tiefere Gründe getroffen worden, kann nicht hier, sondern nur aus den Entwickelungen der Musikwissenschaft geprüft werden; der Schüler muss es einstweilen für wahr annehmen. Zweitens ist bald zu bemerken, dass in spätern Abschnitten der Lehre Gebote zurückgenommen oder doch beschränkt werden, die in frühern unbeschränkt ertheilt werden mussten, dass z. B. die Akkordentwickelung endlich auf Folgen von offenbaren Quinten führt, die zuvor ausdrücklich verboten waren. Allein dies geschieht nicht

*) Wie ja selbst die strengsten Disciplinen, Mathematik und Philosophie, manchen ihrer Sätze von mehr als einem Punkt aus erweisen.

aus Inkonsequenz der Lehre, oder Uebereilung bei den anfänglichen Gesetzen, sondern, weil erst der weitere Fortschritt höhere Freiheit, Befreiung von frühern Schranken gestattet, weil die ganze Kunst- und Lehrentwickelung nichts Andres ist, als eine stetig fortschreitende Befreiung von den engen Schranken und Banden des Anfangs.

11. Bedeutung der Kunstgesetze.

Denn die wahre Kunstlehre hat etwas Höheres und Wahrhafteres zur Aufgabe, als nach irgendwelchen Gesetzen Einiges als falsch absolut zu verbieten und Anderes als unerlässlich absolut vorzuschreiben, wie frühere Theoretiker wohl beliebten; sie geht vielmehr, wie die wahre Kunst, von der Ueberzeugung aus, dass schlechthin Nichts absolut falsch oder absolut richtig genannt werden kann, sondern Alles nur an Seinem Orte, zu Seinem Zwecke recht und nothwendig, überall sonst aber falsch und unzulässig ist. Daher eben ist ihr die höhere Aufgabe gesetzt, Alles nach seinem Wesen und Sinn zu erkennen und zu verwenden. Und eben wegen dieser tiefern Konsequenz darf den Jünger auch die Voraussicht, dass Vorschriften späterhin wegfallen werden, nicht früher, als die Lehre will, von der Befolgung dieser Vorschriften entbinden.

Hier ist nun auch im Voraus eine Ausdrucksweise zu erläutern, deren wir uns in der Folge öfters bedienen werden. Oft werden wir irgend eine Tonfolge oder Tonzusammensetzung kurzweg „missfällig, widrig," auch wohl „falsch und unzulässig" nennen, und dies muss dann im Widerspruch erscheinen mit der obigen Grundwahrheit, dass im Gebiete der Kunst nichts schlechthin falsch oder richtig, unzulässig oder zulässig genannt werden kann.

Allerdings sind auch solche Bezeichnungen unrichtig oder wenigstens ungenau. Von jeder möglichen Tongestaltung kann der Wahrheit gemäss nur behauptet werden, dass sie an dieser Stelle, unter diesen Umständen, für diesen Zweck — die rechte sei oder nicht. Hieraus folgt aber, dass das Urtheil nur aus einer Prüfung der Verhältnisse — aus einer Untersuchung: was diese Tongestalt besage oder enthalte, und was der Idee dieses Kunstwerkes gemäss sei, — hervorgehen könne. Wenn man so urtheilen kann und darf (und es ist dies allerdings das einzig rechte und wahre Urtheilen), dann wird man nicht sagen: diese Tongestalt ist falsch, oder richtig; sondern: sie hat diesen Inhalt, hat diese Empfindung, Vorstellung, Idee angeregt, und dieselbe ist unserm Zweck, ist der Idee des Kunstwerkes entsprechend oder nicht; folglich ist die Tongestalt an dieser Stelle die

rechte oder nicht. Dies, wie gesagt, ist die einzig wahre Form des Urtheils.

Aber, man begreift leicht, dass im lebhaften Fortgang der Lehre nicht immer Zeit ist zu einer so erschöpfenden Untersuchung, und dass in den meisten Fällen die Gründe, aus welchen eine Tongestaltung an diesem Orte missfällig bemerkt wird, schon aus dem Vorhergehenden ersichtlich sein müssen, — oder auch in andern Fällen die unmittelbare Anschauung überzeugend genug für den Lehrzweck ist. In allen diesen Fällen nun wäre es ja pedantisch, oder vielmehr unausführbar gewesen, auf ein erschöpfendes Urtheil auszugehen. Jene verwerfenden oder ablehnenden Aussprüche sind also vorerst nur auf den gegebenen Fall zu beziehen, und haben ihre nächste Rechtfertigung in der unmittelbaren Anschauung, oder in dem Vorausgegangnen.

Die letzte Rechtfertigung, so wie die wissenschaftliche Begründung der Lehre überhaupt ist freilich nur in der Musikwissenschaft, und nicht in diesem Werke zu geben.

12. Methode der Lehre und Arbeit.

Der Gang der Lehre ist: von der ersten Gestaltung an den Sinn jedes wesentlichen Gebildes aufzuweisen, dann die Folgen aus dieser Betrachtung für künstlerisches Schaffen zu zeigen. Bei jedem neu zutretenden Gebilde wird nach der Betrachtung seines Wesen zuerst die Rückwirkung auf frühere Bildungssphären, dann die Fortwirkung zu erwägen sein. Bei den zusammengesetzten Formungen wird für den nicht durchgebildeten Musiker oft die Unmöglichkeit einleuchtend, alle Verhältnisse und Bedingungen zugleich zu fassen. Hier nun giebt die Lehre erleichternde oder anbahnende Maximen an die Hand, dergleichen an manchem Orte nicht wohl zu entbehren, die aber noch weniger, als die einstweiligen Kunstregeln, deren oben gedacht wurde, als absolute Gesetze angesehen sein wollen.

Die Thätigkeit des Jüngers muss sich diesem Gang eng anschliessen. Erst muss ihm das Wesen jedes ihm gegebnen, oder von ihm erfundnen Gebildes zur Anschauung und zur Ueberzeugung in seinem künstlerischen Gewissen kommen. Von dieser Erkenntniss muss er die verschiednen Wege nachgehen, auf denen die Lehre zu neuen Bildungen fortschreitet. Jeden dieser Wege aber, die von der Lehre nur angebahnt werden, muss er, so weit es möglich ist, in unablässigem Versuchen und Weiterbilden fortsetzen, um soviel Gestaltungen wie möglich selbst hervorgebracht und sich vor Augen gestellt zu haben, und damit eben den höchsten Grad von Gewandtheit und Geläufigkeit im Bilden zu

erlangen; bis Anschauung oder Auffassung und Darstellung, Denken oder Empfinden und Bilden untrennbar verschmelzen und zuletzt das unmittelbare Gefühl auch da sich treffend ausspricht, wo das leitende klare Bewusstsein nicht hinfolgen kann*). — Eine Seite dieser Gewandtheit ist, Alles, was die Lehre der Kürze und Bequemlichkeit wegen nur in einer oder wenigen Tonarten nachweiset, in jeder beliebigen Tonart mit Leichtigkeit darstellen zu können. Eine andre unerlässliche Foderung ist, das Erfundne in jedem der üblichen Schlüssel, partiturmässig oder in gedrängterm Auszuge, mit Leichtigkeit abfassen zu können. Anleitung dazu findet sich für die ihrer Bedürfenden in der allgemeinen Musiklehre.

Alles, was geschaffen werden soll, muss der Jünger vermögend und geübt sein, sich ohne Hülfe eines Instrumentes klar und sicher vorzustellen. Dies ist nicht blos äusserlich nothwendig, weil nicht immer ein Instrument zur Hand ist, und grössere Kombinationen sich doch nicht auf irgend einem Instrumente verwirklichen lassen, auch das Probiren (oder gar Zusammensuchen) von Orchester- und Gesangsätzen am Klavier leicht dazu verleitet, klaviermässig, statt orchester- oder gesangmässig zu schreiben: es ist auch unerlässlich, unserm Ideengange Selbständigkeit und höhere Sicherheit zu verleihen. Der allmählige und stufenweise Gang der Lehre wird jedem, der vom ersten Beginn sein Vorstellungsvermögen übt und sich der äusserlichen Hülfsmittel enthält, diese Fähigkeit sicher erwachsen lassen.

Was man sich nun vorstellt oder ersonnen hat, das muss dann rasch, entschieden, wo möglich in Einem Zuge schriftlich abgefasst werden, ohne Zaudern, selbst wenn sich während der Abfassung Zweifel geltend machen wollten. Ist aber dieser erste Entwurf geschlossen, dann kommt die Arbeit der Prüfung nach allen Seiten, nach allen eben geltenden Vorschriften, erst ohne, dann mit Hülfe des Instruments. Diese Prüfung muss von der Idee und Anlage des Ganzen beginnen und mit Ausdauer und Schärfe bis in die einzelnen Bestandtheile dringen. Scharf und klar und frei ersinnen, rasch und kühn entwerfen, gewissenhaft, eigensinnig prüfen, — das sind die drei nach einander eintretenden Pflichten des Künstlers.

*) Die wichtigsten Gegenstände für die Uebung sind durch bestimmte Rubriken als „erste Aufgabe, zweite" u. s. w. hervorgehoben worden. Diese müssen bis zu vollkommener Geläufigkeit durchgearbeitet werden. Die nicht besonders hervorgehobenen Aufgaben wird der fleissige Schüler ebenfalls nicht versäumen, wenigstens gelegentlich und von Zeit zu Zeit sich auch an ihnen versuchen.

Erst wenn irgend ein Hauptabschnitt, z. B. von dem zwei- und doppelzweistimmigen Satz, oder von der Modulation, ganz durchgearbeitet und zugleich die Fähigkeit, aus freiem Geist, ohne Hülfsmittel zu arbeiten, hinlänglich bewährt ist: erst dann ist es rathsam, am Klavier durch Improvisation in dem gegebnen Stoffe den Sinn zu erfrischen, und zugleich sich zu gewöhnen, die im Innern sich entfaltenden Ideen sogleich durch Töne zu verwirklichen. Auch aus diesem Grund ist Fertigkeit auf dem Pianoforte eine höchst fördersame Ausrüstung für den Tonsetzer. Andre Instrumente können dieses nächst der Orgel umfassendste Instrument nur sehr unzulänglich ersetzen.

Endlich aber ist besonders für die spätern Abschnitte der Lehre das Studium von Meisterwerken für den Jünger von der höchsten Wichtigkeit, wenn er nicht blos merkt, was in ihnen geschehen ist, sondern auch untersucht, aus welchen Gründen der Meister so und nicht anders verfahren, welche andern Wege sich ihm dargeboten und wohin sie geführt hätten.

Erstes Buch.

Die Elementar-Kompositionslehre.

Erste Abtheilung.

Die einstimmige Komposition.

Erster Abschnitt.

Die ersten Bildungen.

1. *Die Tonfolge und ihre Arten.*

Betrachten wir irgend ein Tonstück, so sehen wir, dass es aus einer oder mehrern gleichzeitig mit einander gehenden Tonreihen besteht, die von einer oder mehrern Singstimmen, von einem oder mehrern Instrumenten vorgetragen werden sollen.

Wir beginnen mit dem Einfachsten, nämlich mit einer einzigen Tonreihe.

Aber auch da haben wir wenigstens zweierlei zu unterscheiden. Jede Tonreihe enthält nicht blos Töne, die auf einander folgen, sondern auch eine bestimmte rhythmische Ordnung, welche angiebt, wann ein Ton dem andern folgen, wie lange jeder Ton gelten soll u. s. w.

Abermals ziehen wir uns auf das Einfachste und Erste zurück, auf die Tonfolge, und vergessen einstweilen ihre rhythmische Anordnung. Es kommt uns also vor Allem auf den Toninhalt, auf die Töne der Tonfolge an.

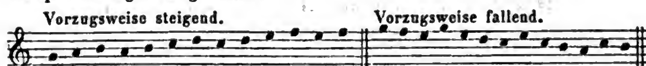
Diese können einander so folgen, dass wir von tiefern Tönen zu höhern, oder von höhern zu tiefern, oder auch hin und her gehen. Wir unterscheiden daher steigende (*a*) und fallende (*b*), so wie solche Tonreihen, die bald steigen, bald fallen (c) und die wir schweifende nennen wollen. Auch die Wiederholung ein und desselben Tons (*d*) kann uneigentlich als eine Art der Tonfolge angesehen werden. Endlich können die Töne einander stufenweise, wie bei *a*, *b* und *c*, oder sprungweise (*e*) folgen*).

---

*) Schon hier können wir die Unerschöpflichkeit des Tonreichs gewahren. Schränkten wir uns nur auf acht Töne ein (verzichteten also auf alle höhern und tiefern Oktaven und alle Halbtöne, auf Tonwiederholungen und Tonreihen von weniger als acht Tönen), so würden wir doch mathematisch erweislich 40320 verschiedne Tonfolgen bilden können. — Doch wir wollen nicht rechnen und herauszählen, sondern aus freiem Geist erfinden lernen. Hierzu führt uns nicht die Mathematik, sondern ein höheres Bewusstsein oder Klarsehen in den Inhalt unsrer Tonfolgen.



Man kann leicht bemerken, dass steigende Tonfolgen das Gefühl der Steigerung, Erhebung, Spannung erwecken, fallende das entgegengesetzte der Abspannung, Herabstimmung, der Rückkehr in Ruhe*), schweifende aber keine von beiden Empfindungen festhalten, sondern unentschieden an beiden Theil haben, zwischen beiden schweben; sie können aber, bei allem Abschweifen im Einzelnen, der Hauptsache nach einer von beiden Hauptrichtungen angehören, —



und dann tragen sie vorzugsweise deren Karakter. Soviel über die Richtungen der Bewegung; über die Art derselben bemerken wir nur, dass die schrittweise Bewegung ruhiger, gleichmässiger und gleichmüthiger, die sprungweise heftiger, unstäter, unruhiger ist. Das Nähere künftig.

Die Tonordnung.

Wir wollen nun Tonfolgen erfinden. Allein schon zuvor haben wir bemerken müssen (S. 21. Anm.), dass es deren selbst für wenige Töne fast unzählige giebt. Bei der weiten Ausdehnung unsers Tonsystems und bei der unübersehbaren Menge von Tonfolgen, die innerhalb desselben möglich sind, bedürfen wir also schon um desswillen einer Anknüpfung, einer Grundlage, um nur überhaupt anfangen zu können; wir würden uns sonst gar nicht zu entschliessen vermögen, ob wir mit der einen oder einer andern Tonfolge von den vielen, die uns einfallen oder die wir ersinnen können, anfangen sollten.

Die natürlichste Grundlage für unsre Tonfolgen ist die Reihe der

sieben Tonstufen

da sie ja die Grundlage unsers ganzen Tonsystems**) sind. Sie heissen bekanntlich

C D E F G A H

und bilden die normale Durtonleiter, oder die Tonleiter von Cdur.

*) Wem sich dies in der Musik noch nicht fühlbar gemacht hat, der beobachte nur Redende, wie sich bei höherer Erregung (durch Freude, Zorn, u. s. w.) ihre Stimme erhebt, bis sie in Jauchzen oder Gekreisch übergeht, — und umgekehrt, wie der Redeton bei Ermattung u. s. w. hinabsinkt.

**) Allg. Musiklehre (3. Ausgabe S. 12).

So ist uns also

die Durtonleiter

erste Grundlage für die zu bildenden Tonfolgen. Die triftigern Gründe dieser Wahl werden sich späterhin (bei der Erörterung der Molltonleiter und der Kirchentonarten) von selbst ergeben.

Das Erste nun, was wir von einer Tonfolge — wie von jeder menschlichen Aeusserung — wünschen müssen, ist: dass sie sich als etwas Fertiges, als etwas abgeschlossen für sich Bestehendes darstelle. Dies ist bei den sieben Tonstufen, wie sie S. 22 vor uns stehen, nicht der Fall, oder doch nicht deutlich geworden. Dass es nur diese sieben Tonstufen giebt (von den Erhöhungen und Erniedrigungen sei vorerst nicht die Rede), kann uns zwar theoretisch bekannt sein; gehen sie aber, wie sie oben geschrieben worden, unserm Gehör oder dem Vorstellungsvermögen vorüber, so fehlt es an einem sinnlichen Zeichen, dass nach der siebenten Stufe *H* nun keine neue achte Stufe folgt. Dieses sinnliche Zeichen erlangen wir, wenn wir nach der siebenten Stufe die erste (in der höhern Oktave) wiederholen. Nun erst —

C D E F G A H C

zeigt das wiederkehrende *C*, dass mit *H* die Stufen vollzählig gewesen und nichts übrig geblieben, als der Wiederanfang.

Hiermit tritt dieser erste und letzte Ton als der vornehmste der ganzen Tonreihe, als

Tonika

hervor; er ist der, von dem ausgegangen und mit dem deutlich befriedigend geschlossen worden. Mit ihm ist die Tonfolge zu Ende, die Bewegung durch alle Tonstufen zur Ruhe gekommen.

Allein als diese erste Stufe zuerst erschien, war sie auch ein Ruhemoment; denn von Tonfolge, von Bewegung kann nur von dem Augenblick die Rede sein, wo von dem ersten Ton zum folgenden fortgeschritten wurde.

So stellt sich also schon an unsrer ersten Tonfolge

Ruhe, — Bewegung, — Ruhe

als erster Gegensatz in der Musik dar. Die Tonika zu Anfang und Ende ist Ruhemoment, die Tonfolge vom Anfang zum Ende Bewegung.

C	*D E F G A H*	*C*
Ruhe	Bewegung	Ruhe

Dieser hier einfach hervortretende Gegensatz spricht das Grundgesetz aller musikalischen Konstruktion aus.

Wollen wir nun von dieser ersten uns gegebnen Tonfolge aus mehrere selbst bilden, so müssen wir, um sicherer zu gehn,

dieselbe, also die Durtonleiter, ihren innern Verhältnissen nach näher kennen lernen.

Untersuchung der Tonleiter.

Betrachten wir sie also genauer in ihren einzelnen Schritten, so finden wir, dass sie ganze und halbe Töne*) enthält, und nach deren regelmässiger Folge in zwei Hälften zerfällt, jede von vier Stufen, jede zwei ganze und einen halben Ton enthaltend:

1 1 ½ 1 1 ½**)
C, *D*, *E*, *F*, — — *G*, *A*, *H*, *C*.

*) Der Begriff von ganzem und halbem Ton muss zwar aus der allgemeinen Musiklehre vorausgesetzt werden. Doch möge für das etwaige Bedürfniss Einzelner wenigstens eine Beschreibung vom Ganzton und Halbton hier stehen, nur das Nöthigste enthaltend und auf dem Klavier nachweisend. Zwei von nebeneinanderliegenden Stufen herstammende und benannte Töne, zwischen denen noch ein Ton (auf dem Klavier eine Taste) inne liegt, bilden einen Ganzton; z. B. *c* und *d* (dazwischen liegt *cis* oder *des*), *e* und *fis* (dazwischen liegt *f*), *as* und *b* (dazwischen liegt *a*), *b* und *c*, denn dazwischen liegt *h*. Zwei von nebeneinander liegenden Stufen oder ein- und derselben Stufe benannte Töne, zwischen denen kein Ton (keine Taste) inne liegt, bilden einen Halbton, z. B. *h* und *c*, *c* und *cis*, *cis* und *d*. Die Unterscheidung von grossen und kleinen Halbtönen ist uns entbehrlich.

**) Es ist zwar aus der allgemeinen Musiklehre vorauszusetzen, dass die Durtonleitern Jedem, der Komposition studiren will, bekannt sind. Sollte aber jemand irgend eine Durtonleiter sich nicht gleich sicher vorstellen können, so bietet die obige Ausmessung der Schritte der *C*dur-Tonleiter eine Aushülfe dar.

Wir wissen nämlich, dass auf jedem Ton unsers Tonsystems eine Durtonleiter erbaut werden kann, und dass alle Durtonleitern unter einander gleiche Verhältnisse haben; alle machen Schritte von

1, 1, ½, 1, 1, 1, ½ Ton,

wie oben *C*dur.

Wollen wir also auf irgend einem Ton uns eine Tonleiter konstruiren, so schreiben wir von demselben aus die sieben Stufen bis zur Oktave hin, messen Schritt für Schritt die Entfernung der Töne, und berichtigen sie, wo es nöthig ist. — Wüssten wir z. B. die Tonleiter von *A*dur nicht, so schrieben wir von *A* aus die sieben Tonstufen nebst der Oktave

a, *h*, *c*, *d*, *e*, *f*, *g*, *a*

hin und messen jeden Schritt aus. *A—h* soll ein ganzer Ton sein und ist es auch. *H—c* soll ein ganzer Ton sein, ist aber nur ein halber, also zu klein; folglich muss er vergrössert, das heisst *c* erhöht, in *cis* verwandelt werden. Nun ist auch *cis—d* ein halber Ton, *d—e* ein ganzer; beides nach Vorschrift. *E—f* soll ein ganzer Ton sein, ist aber nur ein halber; folglich muss *f* in *fis* — und aus gleichem Grunde zuletzt *g* in *gis* verwandelt werden. — Oder wollte man die Tonleiter von *Des*dur bilden, so schriebe man erst die Stufenfolge

des, *e*, *f*, *g*, *a*, *h*, *c*, *des*

hin und untersuchte nun die Grösse der Schritte. *Des—e* soll ein ganzer Ton sein; ist aber dafür zu gross; man erniedrigt also *e*, und erhält den ganzen Ton *des—es*. Das weitere Verfahren erhellt von selbst. Eine leichtere Methode aber, sich alle Durtonarten insgesammt vorzustellen, giebt die allgemeine Musiklehre, 3. Ausg. S. 55.

Die eine dieser Viertonreihen (Tetrachorde) geht von der Tonika, *c*, aus, das andre Tetrachord geht nach *c* hin, beide finden in *c*, in der Tonika, ihren Vereinigungs- und Mittelpunkt:

G, *A*, *H*, *C*,
C, *D*, *E*, *F*.

Auch in dieser Gestaltung der Tonleiter finden wir die Tonika als Hauptpunkt, von dem die übrigen Töne aus- und nach dem sie hingehen, um den sich alle herumbewegen; *g* mit *a* und *h* geht nach *c* hin; *d*, *e* und *f* kommt von *c* her und bezieht sich auf *c* zurück. Somit erscheinen aber *g* und *f* als die äussersten Punkte der um *c* in Bewegung gesetzten Tonleiter; wir finden dieser Bewegung, so wie sie sich eben darstellte, kein Ziel, kein befriedigendes Ende gesetzt, bis wir nach *c* zurückgekehrt sind, —



eine Bemerkung, deren Wahrheit wir leicht fühlen und die sich weiterhin bestätigen und fördersam erweisen wird. Denn in ihr werden wir das Grundgesetz für Harmonie und Modulation angedeutet und begründet finden und wollen schon jetzt die drei hier hervortretenden Buchstaben

G — *C* — *F*

als eine bald bedeutungsreich werdende Formel merken. Für jetzt aber kehren wir auf die ursprüngliche Stellung der Tonleiter (von Tonika zu Tonika) zurück, um aus dieser uns gegebnen ersten Tonfolge weitere und höhere Gestaltungen zu entwickeln.

2. *Rhythmisirung der Tonfolge.*

Wir haben bis jetzt nur den Toninhalt der Tonfolgen und Tonleiter betrachtet, und stillschweigend angenommen, dass ein Ton nach dem andern vor uns erklinge. Dies kann nun in gleichen Zeitabschnitten geschehen, oder in ungleichen, und letzteres auf sehr mannigfache Weise. Darum fangen wir bei der erstern Weise als der einfachsten an und setzen Folge und Geltung eines Tones nach dem andern gleichmässig, z. B. jeden Ton von der Länge eines Viertels.



Allein eine solche Zeitordnung der Töne kann uns nicht befriedigen, da in ihr ein Ton wie der andre unterschiedlos hinzieht. Wollten wir gar ausgedehntere Folgen von Tönen gleicher Länge so unterscheidungslos vorüber gehen lassen, so würde die Wirkung

noch unerfreulicher, ermüdend und verwirrend sein. Unser Gefühl drängt uns, zu unterscheiden, zu ordnen; es führt uns darauf, die ganze Reihe zu theilen und dadurch übersichtlicher, fasslicher zu machen. Die einfachste Theilung ist die durch die Zwei, mit ihr beginnen wir also:



und sind damit zu der Taktordnung, und zwar zu der einfachsten, gelangt.

Diese Taktordnung ist hier nur noch eine vom Verstand ersonnene, nur noch auf dem Papier sichtbare. Damit sie auch dem Sinn und Gefühl merkbar, lebendig wirkend werde, zeichnen wir in jeder Tonabtheilung den ersten, mit ∧ bezeichneten Ton, also *c*, *e*, *g*, *h*, durch stärkere Ansprache aus. Hieran, an der stärkern Betonung, wird uns jeder erste oder Haupttheil*) eines Abschnittes (Taktes) und damit jeder Anfang eines solchen fühlbar; zugleich ist eine Abwechselung in unsre Tonreihe getreten, auf die uns ein bestimmtes und vernünftiges Bedürfniss geleitet hat.

Unsre Tonreihe erscheint nun also der Zeitfolge ihrer Töne nach vernünftig geordnet, und diese Zeitfolge, durch Betonung, durch den Wechsel von stärkern und schwächern, Haupt- und Nebentheilen fühlbarer und wirksamer; sie hat Rhythmus erhalten, ist rhythmisirt worden.

Eine tonisch und rhythmisch geordnete Tonreihe heisst Melodie. Die Melodie ist die erste wirkliche Kunstweise, aber auch die einfachste.

Schon bei der ersten zum Grunde gelegten Tonfolge erschien es uns vernünftig, dass sie mit dem wichtigsten Ton, der Tonika, begönne und schlösse; darauf beruhte zumeist ihre Vollständigkeit und Vollkommenheit. — Jetzt haben wir auch rhythmisch wichtigere und unwichtigere Töne unterscheiden gelernt. Wenn nun unsre Melodien sich auch rhythmisch vollkommen abrunden sollen, so werden wir wünschen, dass sie zu Anfang und Ende einen der rhythmischen Haupttöne haben, dass ihr Anfangs- und Endton rhythmische Haupttheile seien.

Die obige Melodie beginnt zwar mit einem Haupttheil, aber sie schliesst nicht mit einem solchen, der Schlusston hat keinen

---

*) Haupttheil nennen wir (wie die allg. Musiklehre 3. Ausg. S. 102 näher angiebt) den ersten Ton im Takte, Nebentheil die andern. In zusammengesetzten Taktarten (z. B. dem aus zweimal drei Achteln gebildeten Sechsachteltakte) heissen gewesener Haupttheil die zuvor in der einfachen Taktart Haupttheile gewesenen Töne (z. B. das vierte Achtel im Sechsachteltakte).

Nachdruck, die ganze Melodie erlischt gleichsam, da ihr Schlusston als Nebentheil kein Gewicht hat. Unsre nächste Aufgabe ist nun, ihm Nachdruck zu verschaffen, ihn auf einen Hapttheil zu verlegen. Dies erlangen wir, wenn wir die Tonfolge im Auftakt erscheinen lassen.



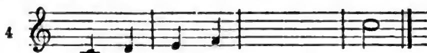
Der Anfangston hat seinen Nachdruck verloren, aber die Folge der übrigen Töne und der befriedigende Schluss entschädigen dafür.

Allein wir möchten nicht an die Form des Auftakts gebunden sein; es muss möglich werden, sowohl Anfangs- als Schlusston auf Hauptheile zu stellen.

Hierbei wollen wir uns vor Allem eine Maxime einprägen, die durch alle Arbeiten der Lehrzeit und des künstlerischen Schaffens hindurch sich hülfreich erweisen wird, und (wenn auch ohne bestimmteres Bewusstsein) von jedermann schon anderweit in geistigen Arbeiten angewendet wird.

> Wenn irgend eine Gestaltung uns nicht vollständig, in allen Theilen, klar und fasslich ist: so wollen wir jederzeit das, was uns als nothwendig an ihr erscheint, oder wenigstens, was wir als sicher erkannt haben, zuerst festhalten, es finde sich, wo es wolle, — und danach das Fehlende zu bestimmen suchen.

Im obigen Falle wissen wir nun: es ist unsre Aufgabe geworden, den Anfangs- und Schlusston auf Haupttheile zu legen. Wir wissen ferner, dass die acht Töne unsrer Tonfolge in vier Takten erscheinen müssen, — wenigstens kennen wir bis jetzt noch keine andre Form. Endlich, wenn der letzte Ton auf den Hauptheil des letzten Taktes fallen soll, muss er entweder eine halbe Taktnote sein, oder eine Viertelpause nach sich haben; denn ohnedem wäre der letzte Takt nicht vollständig. Dies Alles ist bekannt; dagegen wissen wir noch nicht, wie die übrigen Töne sich ordnen werden. Setzen wir nun alles Bekannte fest: die Abtheilung von vier Takten, im letzten Takte die Tonika als Halbetaktnote, im ersten Takte die Tonika als Hauptheil, und allenfalls den Anfang der Tonfolge —



so erkennen wir nun erst klar, was noch geschehen muss: es müssen die noch fehlenden drei Töne in den einen leer gelassenen Taktraum treten; der erste kann noch als Viertel gelten, die an-

dern beiden müssen*) sich dann in die Zeit des zweiten Viertels theilen, sie müssen Achtel werden.

5 

So sind wir zu einem Tongebilde gelangt, das allem bisherigen Verlangen entspricht. Es ist

1. in Hinsicht der Tonfolge, von der Tonika beginnend, auf der Tonika schliessend;
2. es ist rhythmisch wohlgeordnet;
3. es ist in Hinsicht der Betonung auf dem Anfangs- und Schlusstone ganz bestimmt abgerundet, und in sofern genügend.

Zugleich haben wir aber, blos durch das Bedürfniss der Sache geleitet,

4. Mannigfaltigkeit des Rhythmischen erlangt, dreierlei Geltung der Töne: Halbe, Viertel und Achtel. Und diese Mannigfaltigkeit erweiset sich zugleich
5. als zweckbefördernd. Denn der Schlusston, das Ziel des Ganzen, hat die grösste Dauer, und die Achtel unmittelbar vorher dienen dazu, die Bewegung nach ihm hin zu beschleunigen und sie sowohl, als den Endton, karakteristischer zu machen. Wie die Tonfolge, so ist nun auch die rhythmische Ordnung eine fortgehende Steigerung bis zum Schlusse.

Eine in Hinsicht des Toninhalts sowohl, als des Rythmus befriedigend abgeschlossene Melodie nennen wir Satz. Nr. 3 und 5 also sind die ersten von uns gebildeten Sätze.

Bis hierher haben wir unsre Tonreihen stets im Hinaufsteigen dargestellt. Warum das? — Es war uns eben sowohl gestattet, hinabsteigende oder schweifende Tonreihen (S. 21) zu bilden, nur dass die steigende uns durch die übliche und natürliche Stufenfolge von unten nach oben zunächst lag. Jetzt, nachdem wir mit ihr ein befriedigendes Resultat erlangt, wenden wir uns zum Gegentheil, der fallenden Richtung. Wir bilden sie genau nach Nr. 5 aus —

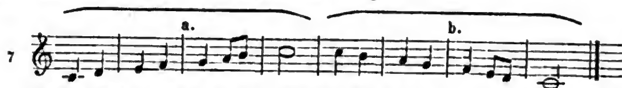
6 

und gewinnen damit einen eben so stetig und genügend ausgebildeten Satz.

Allein nun erst erkennen wir, dass beide Sätze, No. 5 und 6,

*) Dies ist wenigstens die folgerichtigste Eintheilung. Man könnte auch im dritten Takt zuerst zwei Achtel und dann ein Viertel setzen, oder drei Viertel als Vierteltriole u. s. w., allein nicht so streng konsequent und übrigens ohne wesentlich neues Ergebniss.

einseitig sind und in dieser Hinsicht auch nur einseitige Befriedigung bieten; der eine steigt nur, der andere sinkt nur; erst die Zusammenfügung beider zu einem grössern Ganzen kann in beiden Richtungen und vollkommen befriedigen.



Hier haben wir nun ein Tongebilde erlangt, das aus der Tonika sich in Tonfolge und Rhythmus steigert bis zu dem genügenden Punkte der Tonika in der höhern Oktave, diesen Punkt durch einen rhythmischen Ruhepunkt (einen längern Ton) bezeichnet, und von ihm sich in eben so gemessener Weise zurückbegiebt in die Ruhe des ersten Tons; Erhebung aus der Ruhe und Steigerung in Tonfolge und Rhythmus bis zu einem natürlichen Gipfel; Rückkehr, ebenfalls mit gesteigerter Bewegung (aber zur Ruhe führender Tonfolge) in den wahren Ruheton. Wir sehen dieses Gebilde zugleich aus zwei Hälften (*a* und *b*) zusammengesetzt, deren jede für sich abgerundet, beide aber doch nach Toninhalt und rhythmischer Gestaltung sich gleich, in den Richtungen der Tonfolge einerseits kenntlich unterschieden, andrerseits aber eben durch den Gegensatz in diesen Richtungen einander ergänzend, einander zugehörend geworden sind, wie Anlauf und Rückkehr; ein Ganzes aus zwei untergeordneten Ganzen bestehend.

Ein solches Tongebilde, in dem zwei Sätze, Satz und Gegensatz, zu einem grössern Ganzen sich vereinigt haben, nennen wir Periode*); die erste Hälfte (No. 7, *a*) Vordersatz, die andre (No. 7, *b*) Nachsatz. Periode sowohl als Satz sind als ein für sich bestehendes Ganze bestimmt und befriedigend abgeschlossen; dies ist ihr wesentlicher Karakter; sie unterscheiden sich aber darin, dass der Satz nur eine einseitige Entwickelung giebt, die Periode aber auch die andre Seite, den Gegensatz, auffasst. Bis jetzt hat sich uns diese Entwickelung nur in der Richtung der Tonfolge gezeigt; No. 5 war ein Satz, der einseitig blos emporstieg; No. 6 ein eben so einseitig blos hinabsteigender Satz; die Periode No. 7 vereinigt beides und ergänzt eine Einseitigkeit durch die andre.

Könnten nicht auch Perioden in umgekehrter Gestaltung, mit sinkendem Vordersatz und steigendem Nachsatze gebildet werden? — Gewiss; und wir werden später auf dergleichen geführt werden.

*) Ob sich auch Perioden auf andre Weise, aus mehr als zwei Sätzen bilden? — wird später, im zweiten Theile, zu untersuchen sein. Für jetzt sind uns nur Perioden von zwei Sätzen (Vorder- und Nachsatz) denkbar, weil wir nur zwei Arten eines befriedigenden Satzschlusses haben: die Tonika in der höhern und in der tiefern Oktave.

Denn die Tonkunst hat so unendlich viele Stimmungen und Vorstellungen zur Ansprache zu bringen, dass sie für die Mannigfaltigkeit ihrer Aufgaben eben so mannigfaltiger Mittel bedarf. Im Allgemeinen aber, — von besondern und seltnen Aufgaben abgesehn, — ist es natürlich, dass wir bei jeder Mittheilung, also auch bei der musikalischen, ruhiger beginnen, und aus dieser Ruhe uns zu grösserm, eindringlicherm Eifer erheben, ebensowohl vom Interesse an der uns beschäftigenden Sache oder Empfindung, als von dem Verlangen gereizt, mit unsrer Mittheilung zu wirken, durchzudringen. Endlich muss für unsern Eifer oder für unsre Kraft ein höchster Punkt erreicht sein. Hier also schliessen wir, — das wäre die Satzform; oder gehen allmählig zur Ruhe zurück, vollbringen den entgegengesetzten Weg, — das ist eben die Periode mit steigendem Vorder- und fallendem Nachsatz.

Nun muss es aber auch Tongebilde geben können, die eines Abschlusses, wie Sätze und Perioden haben, entbehren, z. B. jedes Bruchstück der bisherigen Bildungen



ohne die schliessende Tonika oder selbst die in No. 2 aufgewiesne Melodie, die wenigstens in rhythmischer Beziehung unbestimmt und darum unbefriedigend schliessen. Ein solches Tongebilde nennen wir Gang*).

Rückblick.

Im Bisherigen haben wir die ersten Begriffe von Komposition erfasst und in Tönen verwirklicht. Es waren

1. **die Tonfolge in ihren verschiednen Richtungen und Schrittarten;**
2. **die erste Grundlage aller Tonfolge, nämlich die diatonische Tonleiter, und zwar die Durtonleiter;**
3. **die Unterscheidung der Ruhe- und Bewegungsmomente in der Tonleiter, nämlich der Tonika einerseits, und der übrigen Töne andrerseits;**
4. **die rhythmische Anordnung, durch deren Zutritt die blosse Tonfolge zur Melodie erhoben wurde; hiermit trat zugleich**
5. **bestimmte und mannigfache Geltung der Töne, Taktein-**

*) Schon aus der Begriffsbestimmung folgt, dass der Gang für sich allein nicht befriedigend, keine selbständig genügende Gestaltung ist, wie Satz und Periode. Diese können für sich allein ein Kunstwerk sein, der Gang nicht; erst im zweiten Theile werden wir seine künstlerische Anwendbarkeit — als Bestandtheil grösserer Kompositionen, in denen er die verschiednen Sätze und Perioden verbindet und verschmilzt — kennen lernen.

theilung und Accent, Betonung der rhythmischen Haupttheile vor den Nebentheilen, ein;
6. die Melodie strebte, sich einen auch rhythmisch bezeichneten und geltend werdenden Anfangs- und Schlusspunkt zu erwerben, sich in allen ihren Elementen — tonisch und rhythmisch — abzuschliessen, und wurde zum Satze;
7. damit trat Mannigfaltigkeit der rhythmischen Bewegung, und zwar eine zweckmässige, dem Sinn des Ganzen dienende, ein;
8. der erfundne Satz rief seinen Gegensatz hervor, und vereinigte sich mit ihm zu einem grössern Ganzen, der Periode, in der beide Sätze als Vordersatz und Nachsatz stehen;
9. beide letztere offenbarten ihren eigenthümlichen Karakter durch die ursprünglich einem jeden gebührende Richtung der Melodie; endlich wurde
10. wenigstens angedeutet das Wesen einer dritten Tongestaltung, des Ganges.

Hiermit haben wir die

drei Grundformen

aller musikalischen Konstruktion,

Satz — Periode — Gang,

hervorgeführt und die Bedingungen ihres Baues erkannt.

Zweiter Abschnitt.

Anleitung zu eigner Erfindung von Melodien.

Nach diesen vorausgegangnen Betrachtungen hebt nun die eigne, allmählig freier werdende Thätigkeit des Jüngers an, die darin besteht, aus den oben aufgewiesenen Formen immer neue und reichere zu entfalten; — und zwar auf dieselbe Weise, die uns bis hierher geführt hat. Ueberall, von der ersten gegebnen Grundlage an, machten wir uns klar, was wir besässen, was unsre Tongebilde enthielten, was sie nach ihrem Zweck noch foderten oder zuliessen; dies gab uns stets das noch Fehlende oder Neue an die Hand. So lange wir uns in dieser Weise fortbewegen, ist es unmöglich, dass uns jemals der Quell des Bildens versiegen könnte.

Es ist wahr, dass die bisherigen und die nächst zu erwartenden Gestaltenreihen höchst einfache, längst und vielfältig schon dagewesene, mithin den Reiz der Neuheit und Eigenthümlichkeit gänz-

lich entbehrende sind. Aber an ihnen eignen wir uns die Grundverhältnisse aller musikalischen Formungen an, bis sie uns für freiere und entlegnere neue Gestalten ganz eigen, zur andern Natur geworden sind; und an ihrem Leitfaden finden wir uns durch alle Wege des Gestaltens bis zu den bedeutendsten, reichsten, wahrhaft eignen und neuen Gebilden hin.

Es ist ferner wahr, dass der fertige Künstler ganz andern Zwecken nachgeht, als jetzt wir, nämlich der Verwirklichung seiner eignen Gefühle und Ideen, nicht blos den allgemeinen Bedingungen eines Satzes, oder den kleinen Umänderungen in Tonfolge und Rhythmus, durch die wir uns in kleinen Schritten von einem Gebilde zum andern bewegen. Aber dies ist eben das Geschäft des Meisters, der alle unsre Entwickelungen schon in seinem Innern durchgearbeitet und sich zu eigen gemacht hat, der also nicht mehr nöthig hat, die ganze Kette der Gebilde zu durchlaufen. Gleichwohl bewegen wir uns mit ihm in der That auf demselben Pfade; wir haben denselben Weg schon jetzt betreten, sind aber freilich viel weiter zurück; seine Ideen sind nur entlegnere, ihm allein (oder Wenigern) angehörige, während die unsern die ersten und allgemeinsten sind. Daher eben können und müssen wir uns noch von jedem Schritt Rechenschaft geben und stets genau an das Vorhandne anschliessen, während der Künstler leicht und weit über die ihm schon bekannten Punkte zu seinem Ziele fortschreitet und sich der Anknüpfungen und des stillschweigend Uebergangnen nicht einmal durchaus bewusst ist.

Wie sollen wir es nun anfangen, neue Melodien zu erfinden? — Vielleicht sind wir so glücklich, einige gute Einfälle zu haben. — Allein das kann uns wenig helfen; wir müssen die Gewissheit haben, stets Neues bilden zu können, dürfen nicht von dem Glück eines guten Einfalles abhängen. Diese Gewissheit aber, die Kraft zu unerschöpflichem Bilden kann uns nur eine systematische folgerichtige Entwickelung geben. Wir knüpfen also bei dem bisher Gefundnen wieder an.

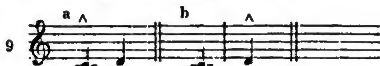
Woher haben wir die bisherigen Melodien? — Aus der Reihenfolge der Tonstufen; No. 2 bis 7 oder 8 enthalten nichts anderes. Doch sind sie in der Verwendung, in der Anordnung der Tonstufen von einander unterschieden. Wir müssen daher diese Art der Anwendung näher in das Auge fassen.

Betrachten wir nun zuerst No. 2, so finden wir hier die Takte ganz gleichmässig gebildet, in jedem zwei Töne in aufsteigender Stufenfolge, beide als Viertel. Wenn wir den ersten Takt kennen, so wissen wir auch, wie die andern beschaffen sind, der erste ist gleichsam das Vorbild der andern, die andern sind ihm nachgebildet. Eine solche Tonform, die man benutzen kann, um eine

grössere Tonreihe nach ihrem Vorbilde zu gestalten, die gleichsam ein **Keim** oder **Trieb** ist, aus dem die grössere Tonreihe erwächst, nennen wir

Motiv;

die Melodie No. 2 also ist aus dem Motiv *a*



hervorgegangen. Dasselbe Motiv sehen wir in den beiden ersten Takten von No. 4, 5 und 7.

Aus No. 3 können wir ein sehr ähnliches, aber doch rhythmisch verschiednes Motiv herausheben; es sind wieder zwei Viertel, aber im Auftakte; nicht das erste, sondern das zweite Viertel (No. 9, b) ist Hauptheil des Takts und als solcher betont. In No. 5 dagegen bietet uns der dritte Takt offenbar ein ganz andres Motiv; es hat nicht zwei, sondern drei Töne, und zwar ein Viertel und zwei Achtel. Wir könnten auch eben so wohl — da auf die Tonzahl nichts ankommt, sondern **jede** Tonform, also jede beliebige Tonfolge von zwei oder mehr Tönen als Vorbild oder Keim benutzt werden, Motiv sein kann — aus No. 5 die beiden letzten Takte vereint als Motiv herausheben, so dass wir nun schon zwei neue Motive



erlangt haben und noch mehr erlangen könnten, jenachdem wir bald diese, bald jene Tongruppe nach Belieben absondern.

Hiermit ist uns nun der Zutritt zu eignem Bilden geöffnet. So wie die bis hierher aufgewiesnen Melodien aus einem Motiv (oder mehrern) hervorgegangen sind, so brauchen auch wir vor Allem

1. ein Motiv (oder mehrere),

um aus demselben Melodien hervorgehen zu lassen; aber wir müssen zugleich wissen,

2. wie ein Motiv gebraucht werden kann,

um uns Melodien aller Art, — Sätze, Perioden, Gänge zu geben.

Was das Erstere betrifft, — Motive haben wir schon und werden während des Gebrauchs der vorhandnen immer mehr Motive entstehen sehen. Wir brauchen nur irgend ein vorhandnes Motiv zu untersuchen, uns zu fragen: was es enthalte? und hierauf so einfach wie möglich zu antworten, so deutet die Antwort auf neue Motive hin. Nehmen wir z. B. das einfachste unsrer bisherigen Motive, a in No. 9, und fragen: was enthält es? — **Zwei Töne.** In welcher Folge? — **Stufenweis.** In welcher Richtung? —

Aufwärts. In welcher Geltung? — In gleicher, — und zwar von zwei Vierteln. Jede dieser zergliedernden Antworten weiset uns auf andre Bildungen hin: auf Motive von mehr Tönen, — in sprungweiser Bewegung, — in absteigender oder schweifender Richtung, — in grösserer oder kleinerer — oder ungleicher Geltung, z. B. von Achteln, oder Halben, oder gemischten Noten.

Hinsichts der zweiten Frage stützen und beschränken wir uns zunächst auf die an den bisherigen Bildungen (No. 2 bis 7) gemachten Erfahrungen; erschöpft soll die Frage erst allmählig werden, jenachdem sich unser Gesichtskreis im Arbeiten selbst erweitert. Was haben wir also mit jenem Motiv bereits angefangen?

Erstens: wir haben es in verschiednen Melodien, z. B. in No. 2, 5, 7 angewendet, also wiederholt und zwar auf denselben Tonstufen. Dies muss auch in einer und derselben Melodie geschehen können; wir können also, wie z. B. hier —



ein Motiv (z. B. a) zwei- oder mehrmals wiederholen. Geschähe dies in schneller Tonfolge, so würde aus dem Motiv *a* ein Mordent oder Triller entstehen.

Zweitens: wir haben das Motiv a nicht blos auf denselben, sondern auch auf andern Tonstufen wiederholt, wir haben es also versetzt; in No. 2 z. B. wiederholt es sich in jedem Takt, aber es ist dabei versetzt worden auf die Stufen *e—f*, *g—a*, *h—c*. Eben so wohl hätten wir es auf andre Stufen, z. B. *d—e*, versetzen können.

Drittens: wir haben das Motiv a in entgegengesetzter Richtung der Tonfolge wiederholt, wir haben es (nach dem Kunstausdrucke) verkehrt. In No. 6 z. B. erscheint wieder das Motiv zweier stufenweis auf einander folgender Viertelnoten, nur abwärts steigend.

Viertens: wir haben Verkehrung oder Wiederholung und Versetzung gleichzeitig angewendet; in No. 7 z. B. wird das Motiv *a* im sechsten Takte nicht blos auf die Stufen *g—a* versetzt, sondern dabei zugleich verkehrt in *a—g*.

Soviel haben wir bis hierher wahrgenommen; Weiteres wird sich uns von selbst ergeben. Wir sind mit dem Gegebnen hinlänglich zu eigner Melodiebildung ausgerüstet.

Sätze und Perioden erfodern (S. 30) bestimmten Abschluss, Gänge nicht. Letztere sind also an eine Bedingung weniger geknüpft und in so fern leichter zu bilden. Wir beginnen daher mit ihnen.

Dritter Abschnitt.

Gangbildung.

Ein Gang ist (S. 30) eine Melodie ohne bestimmten Abschluss. Er bildet sich aus einem oder mehrern Motiven.

Wir beginnen mit einem einzigen Motiv. Dies ist nicht blos das Einfachere, sondern auch das Einheitsvollere und Kräftigere. Denn wenn ich ein Motiv ergreife, so muss mir ja dasselbe vor andern werth und wichtig sein, sonst hätt' ich ein andres ergriffen; und wenn ich an die Wirkung auf Andre denke, so muss es ja meine Absicht sein, eben mit diesem Motiv wirken zu wollen. Aus beiden Gründen, — weil mir das Motiv lieb ist, und weil es auf die Hörer möglichst wirken soll, — halte ich es fest. Wenn ich es verlasse und ein andres ergreife, so ist seine Geltung für mich und die Hörer aufgegeben, unser Antheil geht auf das Andre über. Dies kann mit Recht geschehn, wenn nämlich das erste Motiv genugsam in Thätigkeit gesetzt worden ist, um verstanden zu sein und seine Wirkung gethan zu haben. Verlassen wir es aber eher, so entziehn wir ihm die Wirksamkeit und zerstreuen das Interesse und die Aufmerksamkeit des Hörers. Wir wollen also nicht eher von dem einmal ergriffnen Motiv abgehen, als bis wir triftige Gründe dazu finden.

Nun endlich zur Anwendung. Wir wählen das Motiv *a* (No. 9) als das einfachste der bisher aufgefundnen und wollen mit demselben Gänge bilden.

Was können wir mit demselben thun? — Wir können es **wiederholen**. So ist in No. 11 geschehen und es könnte auf diese Weise bei schneller Tonbewegung ein Triller entstehn. Allein das ist eine stehenbleibende Tonfigur und kein Gang, keine fortschreitende.

Wir müssen also das Motiv auf andern Stufen wiederholen, das heisst: **versetzen**. Auf welchen? — Das Motiv schreitet aufwärts und zwar stufenweis; daher liegt es nahe, ebenfalls stufenweis aufwärts zu gehen. So entständ' ein Gang, wie die in No. 2 gezeigte Melodie. Das Motiv selbst nimmt zwei Stufen ein und auf der nächsten (der dritten) wird es wiederholt.

Kann es nicht eben so gut auf jeder andern Stufe wiederholt werden? Gewiss. Hier —



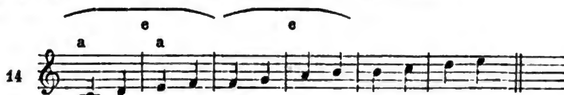
ist es auf die zweite versetzt worden. Wir könnten es auch auf entferntere Stufen versetzen, z. B.



auf die dritte oder vierte; allein dann würden wir unsre erste (und bis jetzt einzige) Grundlage für Tonfolge (S. 22) verlassen und sehen für jetzt noch nicht ein, ob das recht und nöthig ist.

No. 2 und 12 sind die einfachsten Gangbildungen aus dem Motiv *a*; in ihnen ist stets dasselbe Motiv angewendet und stets in gleicher Weise wiederholt worden, — in No. 2 stets auf der nächstfolgenden, in No. 12 stets auf der zuletzt dagewesnen Stufe. Nun wenden wir auf diese beiden Gestaltungen unsre Methode (S. 33) an; sobald wir ihr Wesen, ihren Inhalt aussprechen, — und zwar ganz einfach und ungesucht, — weiset die Antwort auf einen neuen Fortschritt.

In No. 2 erkennen wir den fliessendsten Fortschritt, — die einfache Stufenfolge der Durtonleiter; aber er ist auch eben desswegen die allgemeinste, uneigenthümlichste Gestaltung. In No. 12 ist von diesem Allgemeinsten abgewichen, aber bei jeder Wiederholung des Motivs tritt ein Stocken ein, weil die dagewesne Stufe wiederkehrt. Verbinden wir Beides. Hier —



haben wir in den ersten Takten das Motiv in der Weise von No. 2 fortgeführt, bei dem dritten Takt aber den Fortschritt stocken lassen, wie in No. 12; so ist ein neuer Gang gewonnen. In demselben treten offenbar v i e r T ö n e als zusammengehörig und durch die Stockung zwischen Takt 2 und 3, 4 und 5 geschieden hervor. Wir können sie daher als ein neues Motiv auffassen und bezeichnen dasselbe mit *e*. Es ist aus der Wiederholung von *a* entstanden — und zwar aus zweimaligem Setzen von *a*. Folglich können wir ja *a* auch dreimal setzen, — als ein neues Motiv *f*



oder noch öfter.

Allein in beiden Versuchen ist das bei No. 12 wahrgenommene Stocken nicht überwunden; es tritt nur später und seltner ein. Wollen wir es vermeiden, — also nicht d i e s e l b e S t u f e zwei-

mal nach einander bringen, und auch nicht in die unterschiedlose diatonische Folge von No. 2 zurückfallen, — also stets die folgende Stufe bringen: so müssen wir zurücktreten. Dies geschieht hier —



in solcher Weise, dass wir immer auf die nächste Stufe zurücktreten. Wir hätten auch weiter zurücktreten können, z. B. mit dem Motiv *f* so, —



dass wir zwei, drei, vier Stufen zurücktreten. Hiermit haben wir zwar die stufenweise Tonfolge auf Augenblicke verlassen; aber sie herrscht doch vor und liegt selbst bei den sprungweisen Rücktritten zum Grunde, da wir keine Stufe ganz auslassen, sondern auf schon dagewesne Stufen, z. B.

c d e f g a
e f g a h c
g a h c d e

zurückkehren. — Beiläufig haben wir in No. 16 und 17 die Motive *e* und *f* aus zwei und drei Takten in einen Takt zusammengezogen und dazu in Noten kleinerer Geltung dargestellt. Diese neue Gebrauchsweise des Motivs nennt die Kunstsprache: Verkleinerung; die entgegengesetzte, die Darstellung des Motivs in Noten grösserer Gattung: Vergrösserung.

In den bisherigen Gängen (No. 2, 12, 14 bis 16) war nicht nur stets dasselbe Motiv, sondern auch dieselbe Weise der Wiederholung beibehalten; in No. 12, 14 und 15 z. B. wurde stets auf der letzten, in No. 16 stets auf der vorhergehenden Stufe angeknüpft. Dies ist unstreitig die einheitsvollste Gestaltungsweise; allein es ist nicht nothwendig, stets diese strengste Gleichmässigkeit beizubehalten. Hier z. B.



ist das Motiv *f* zuerst auf der vierten, dann auf der nächsten Stufe

unter dem jedesmaligen letzten Ton wiederholt worden, dann wieder auf der vierten. Allein hiermit stellt sich eben wieder eine Gleichmässigkeit her; das zweimalige Motiv *f* wird zu einem neuen von zwölf Tönen, das wir *g* nennen und auf der vorletzten Stufe wiederholen; wollten wir den Gang fortsetzen, so würde *g* im nächsten Takt auf der Stufe *a* auftreten. Hier



ist auch diese Einheit aufgegeben, wir sind erst auf die vierte, dann auf die dritte, dann auf die zweite Stufe getreten; — aber auch hierin liegt, wenn nicht Gleichmässigkeit, doch Ebenmässigkeit; der Rückschritt wird gleichmässig enger. Auch diese letzte Folgerichtigkeit kann weiter verfolgt, es kann die ganze Tonreihe von No. 19 als ein einziges Motiv aufgefasst und so wiederholt werden, dass das zum Grunde liegende kleinere Motiv *f* auf irgend einem Tone, z. B. auf *e* wieder eintritt, und dann abermals auf der vierten, dritten, zweiten Stufe rückwärts (also auf *g*, *c*, *g*) wiederholt wird.

Alle bisherigen Gänge bewegten sich durchaus — oder doch vorherrschend aufwärts. Schon bei No. 6 sind wir aber erinnert worden, dass wir auch abwärts gehen können; so bildet sich hier —



aus dem in der Verkehrung (S. 34) angewendeten Motiv *e* ein neuer Gang, dessen Bau sich der Schüler selbst erläutern möge. Da wir nun bisher stets abwärts oder aufwärts gegangen sind, so muss Beides möglich sein und so bilden wir hier —



einen neuen Gang aus dem Motiv *f*, das wir abwechselnd in der rechten (ursprünglichen) Bewegung (oder vielmehr Tonrichtung) und in der Verkehrung anwenden. Auch hier können beide Gestalten zu einem grössern Motiv *h* zusammengefasst erscheinen. Hier —



sind wir noch einen Schritt weiter gegangen. Das Motiv *e* haben wir in ursprünglicher und verkehrter Bewegung angewendet; beide fassen wir als ein grösseres Motiv *i* zusammen und bilden für dasselbe aus dem Zwei- einen Viervierteltakt. Die Verknüpfung aber geschieht durch Ueberspringung einer noch nicht dagewesenen Stufe (des *g* im ersten, *c* im zweiten, *f* im dritten Takte) während wir bei No. 17 nur solche Stufen zu überspringen wagten, die schon dagewesen waren. Allein die hier in No. 22 übergangenen Stufen werden bald nachgebracht und die diatonische Tonreihe stellt sich damit jederzeit wieder her.

Ueberblicken wir nun alle Gänge von No. 12 und 14 bis hierher, so werden wir bei aller Mannigfaltigkeit doch eine grosse Einförmigkeit gewahr. Sie liegt in dem Gleichmaass der Noten; wir haben entweder lauter Viertel, oder lauter Achtel, — stets Noten gleicher Geltung erfunden. Versuchen wir mit dem Motiv *e* und in der Tonfolge von No. 16 eine Mischung; das Motiv soll einmal in Vierteln und einmal in Achteln, oder (da das einen breiten Dreizweiteltakt ergäbe*)) einmal in Achteln und einmal in Sechszehnteln, —



also abwechselnd in der rechten (ursprünglichen) Grösse und in der Verkleinerung, — auftreten, wobei es uns wieder freisteht, beide Gestaltungen als ein einziges grösseres Motiv *k* zusammen zu fassen.

Eine ähnliche Mischung liesse sich innerhalb des einfachen Motivs *e* vornehmen, — wie wir hier bei *l* —



sehen, — und könnte zu mancherlei andern Motiven (z. B. *m* und *n*) führen. — Hier sind wir auf den Dreiachtel-Takt gerathen. Kehren wir jetzt einmal auf das erste Motiv (*a* in No. 9) zurück und stellen dies in denselben Takt, so würden folgende Motive, — *o*, *p*, *q*, *r* und *s* —

*) Oder eine Tongruppe von je drei Zweivierteltakten.





und viele andre dergleichen entstehen. In den letzten dreien tritt uns wieder eine neue Gestalt, die Tonwiederholung*) entgegen; wir haben *c* zwei-, drei-, viermal wiederholt. Hier, bei *t*



v.

haben wir es gar achtmal wiederholt. Dieser Fortschritt erscheint hier blos äusserlich, gleichsam nur errechnet; man könnte versucht sein, das Motiv gering, die achtmalige Wiederholung ermüdend zu nennen. Gleichwohl ist auf den Grund dieses geringen Motivs das Motiv *u* (ursprünglich ein sechszehnmaliges *c*) gebildet worden und eben so das Motiv *v*; das erstere ist das Hauptmotiv zu der reizend-rührigen Cosi fan tutte-Ouvertüre von Mozart, das andre hat dem Clementi als Hauptmotiv zu einer Sonate, dann dem Mozart als Hauptmotiv zu seiner Zauberflöten-Ouvertüre gedient und das aus ihm gebildete Fugenthema hat sich frisch genug erwiesen, dem geschickten Tonsetzer Kunzen abermals als Thema zu einer fugirten Ouvertüre zu dienen.

Hier halten wir inne; denn es ist nicht die Aufgabe der Lehre, den Stoff zu erschöpfen (wenn das überhaupt möglich wäre), sondern zu seiner Behandlung und Beherrschung anzuleiten und anzuregen. Die bisherige Entwickelung hat Folgendes gezeigt.

Erstens haben wir aus dem ersten ergriffnen Motiv (*a*) immer mehrere (ihrer 20) hervorgehen sehen; sie sind uns nicht etwa zufällig oder glücklicher Weise eingefallen, sondern wir haben sie durch die jedesmalige Anschauung des Vorhergehenden folgerecht entwickelt. Dies giebt uns die Ueberzeugung, dass wir nur in derselben Weise weiter zu gehen brauchen, um immer mehr Motive entstehen zu sehen, dass diese Entfaltung in der That einen endlosen Fortschritt gewährt, unerschöpflich ist.

Zweitens haben wir schon jetzt eine vollständigere Uebersicht über die Verwendung des Motivs. Wir können dasselbe (S. 34)

---

*) Wie sind wir auf sie gerathen? — Wir haben das Motiv *q* aus dem Motiv *o* gebildet; nämlich so: was enthält das Motiv *o*? — zwei Noten; welcher Geltung? — eine Viertel- und eine Achtelnote, oder eine erste die doppelte Geltung der zweiten hat; wieviel gilt also die erste? — zwei Achtel; sie ist gleich zwei Achtelnoten. Folglich — setzen wir für sie zwei Achtel.

1. wiederholen,
2. versetzen,
3. verkehren,
4. verkleinern (S. 37),
5. alle diese Weisen der Verwendung unter einander mischen oder mit einander verknüpfen;

Mehr wird sich künftig noch ergeben.

Drittens haben wir erkannt und geübt die erste Kraft in aller Musik wie in allem Wirken überhaupt:

Folgerichtigkeit und Stetigkeit;

überall wollte nicht blos das Motiv festgehalten, sondern auch bei der Wiederholung wieder in gleicher Weise angeknüpft werden. Dies wurde Anfangs mit einer gewissen Aengstlichkeit, nachher etwas freier beobachtet, spätere Bildungen können und werden sich zu noch grösserer Freiheit erheben. Allein aufgegeben darf dieses Gesetz nicht werden, wenn nicht an die Stelle von Einheit und Entschiedenheit Zerstreuung und Zersplitterung treten soll. Wie viel übrigens von der strengern Stetigkeit abgelassen werden darf, — das zu untersuchen ist am wenigsten hier der Ort. Wir müssen uns vor Allem jene Kraft angewinnen; hierzu bedarf es der Uebung. Das Aufgeben dieser Eigenschaft dagegen bedarf keiner Uebung; es erfolgt aus tiefern, nicht hier zu lehrenden Gründen, oder — aus Schwäche. Leicht wär' es übrigens, nachzuweisen, dass die Meister zwar jene Freiheit zu bewahren, aber eben so wohl die Kraft folgerichtiger und stetiger Entwickelung zu benutzen gewusst haben. Einen der schlagendsten Belege für das Letztere giebt der erste Satz von Beethovens *C*moll-Symphonie, der — eine der grossartigsten und mächtigsten Tondichtungen — fast durchweg aus einem einzigen Motiv



hervorgegangen, oder doch mit ihm verbunden bleibt. Und dieses Motiv enthält nur zwei Töne, — bezeichnet nicht einmal die Tonart oder Harmonie genau, zum sprechenden Beweise: dass es hauptsächlich auf die Weise der Anwendung ankommt und dass nicht zahlreiche aneinander gereihte Einfälle, sondern das energische Festhalten und Vertiefen in den Grundgedanken eindringliche Kraft verleiht.

Hier beginnt nun die schaffende Thätigkeit des Schülers.

Erste Aufgabe.

Er nehme nun die bisher gebildeten Gänge als sein Eigenthum an und fahre fort, aus ihnen immer neue zu entwickeln*), in der-

*) Noch einmal sei dringend empfohlen, dass der Schüler alles, was hier vor-

selben Weise — nur weit ausführlicher und stets in breiterer Ausführung, nicht etwa in blossen Andeutungen, wie wir in No. 25 bis 27 gethan — wie zuvor aus dem Gang No. 2 und dem Motiv *a* alle fernern Motive und Gänge entwickelt worden sind. Nur dieses Entwickeln, dieses fortwährende Um- und Weiterbilden hat bildende Kraft, fördert also den Schüler wahrhaft, während ohne diese Kraft jeder Einfall folgenlos bleibt. Ein Goldstück, das ich finde, hat nur eben seinen Geldwerth für mich; eine Geschicklichkeit, die ich mir erworben, kann fortwährend Frucht bringen.

Hierbei darf es nicht irre machen, dass alle bisher aufgewiesnen Gänge, wenn man sie als wirkliche Kunst-Erzeugnisse schätzen will, unstreitig nur sehr geringe Bedeutung haben und dass auch das weiter aus ihnen zu Entwickelnde nicht sobald Eigenthümlichkeit und höhern Werth hoffen lässt; — wenn selbst hier und da eine anziehende Gestalt hervortritt, kann sie in der Menge der übrigen nicht zur Geltung kommen, da alle auf ein und derselben Grundlage, der Durtonleiter, stehen und schon desshalb einförmig wirken. Nicht einige glückliche Bildungen können uns als Ziel unsers Arbeitens gelten, sondern die erworbne Kraft des Bildens, die uns nach dem Maass ihrer Ausbildung — und unsrer allgemeinen geistigen Begabung und Entwickelung unerschöpfliche Frucht verheisst. Der Schüler muss nicht danach streben, das (vermeintlich!) Interessante oder Eigenthümliche zu finden oder hervorzubringen; gesucht kann das ohnehin nicht werden, sondern nur gewonnen aus einem selbständig gewordnen Karakter und inniger Vertiefung in die künstlerische Aufgabe. Er muss vielmehr darauf ausgehn, die Reihe der Gestaltungen so weit zu verfolgen, — denn zu erschöpfen ist sie nimmermehr, — bis er im Gestalten die höchste Geläufigkeit erworben hat*).

---

gebildet und von ihm selbst weiter oder neu gebildet wird, sich ohne Hülfe des Instruments klar und sicher vorstelle. Wer es zu Anfang nicht vermag (und der Verf. weiss aus vielfältiger Erfahrung, wie häufig das der Fall!) muss es durchaus lernen und findet bei dem stufenweisen Fortschritte der Kompositionslehre dazu die beste Gelegenheit. Er spiele — wenn es zu Anfange nicht anders gehn will — dann singe er sich die Stufenreihe (No. 1) erst in willkührlicher Geltung, dann in den allmählig hervortretenden Taktmaassen und prüfe hinterdrein am Instrument, ob er recht gesungen.

Eine zweite, vielfach erspriessliche Uebung ist die, alles hier und späterhin Gebildete allmählich auch in andern, endlich in allen beliebigen Tonarten am Instrumente darstellen, — nach dem Kunstausdruck: in alle Tonarten transponiren zu können. Mit mässigem Zeitaufwand erkauft man unschätzbare Sicherheit und Herrschaft.

*) Fleissige Schüler haben dem Verf. innerhalb des ersten und dritten Tags (von der ersten zur zweiten Lektion) zu 100 und 150 Gänge vorgelegt.

Vierter Abschnitt.

Satz- und Periodenbildung.

Bei der Gangbildung verfolgten wir unser Motiv in folgerechter Weise. Das Motiv war der einzige Gegenstand unsers Interesse und wollte darum wiederholt sein, — so weit unser Interesse an ihm dauerte. Daher ist ein jeder Gang an sich selber gränzenlos, es ist in ihm kein Bedürfniss und kein Grund zu einem Abschluss; dieser muss von aussen kommen, wir brechen den Gang ab, weil wir ihn nicht länger verfolgen wollen.

Anders verhält es sich mit Satz und Periode. Beide fodern bestimmten Abschluss; dem Triebe des Motivs, sich in das Unbestimmte hin fortzusetzen, tritt die bestimmende Form entgegen; Ihretwegen muss das Motiv aufgegeben oder geändert werden, wie z. B. in Nr. 3 mit dem letzten *c* (also mit der vierten Setzung des Motivs *b* aus No. 9) geschlossen und in No. 5 das erwählte Motiv *a* im dritten Takt umgeändert oder gegen ein andres vertauscht werden musste.

Beobachten wir dies an einigen Fällen.

A. *Satzbildung.*

Wir knüpfen die Satzbildung an No. 5 an. In diesem Satz ist der dritte Takt (das Motiv *c* aus No. 10) neu und schon desswegen von höherm Interesse. Versuchen wir, den ganzen Inhalt des Satzes beizubehalten, den anziehendsten Moment aber voranzustellen, —

29 

so zeigt sich der Vorzug von No. 5, wo jenes lebhaftere Motiv nach dem ruhigern erweckend wirkte und mit Entschiedenheit zu Ende führte, während in No. 29 die anfangs lebhafte Bewegung erschlafft und gleichgültig zu Ende geht.

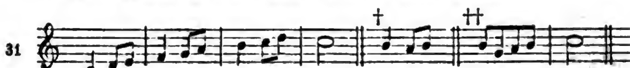
Wir suchen die Belebung zu erhöhen, indem wir das lebhaftere Motiv zweimal setzen. Allein nun —

30 

bleibt für den dritten Takt gar nur ein einzelner Ton übrig und der Satz schläft gleichsam vor dem Ende ein. — Wir können (S. 15) nicht behaupten, dass dieser Satz und der vorhergehende falsch oder schlecht wären. Dem Künstler stellen sich theils von aussen (z. B. in einem Drama, bei der Komposition eines Gedichts),

theils nach individueller Stimmung und Vorstellung die mannigfaltigsten Aufgaben, deren keine schlechthin unberechtigt oder unzulässig zu nennen ist. Jeder Aufgabe muss der Ausdruck entsprechen; und so könnten wohl Sätze wie die vorstehenden für einen Gemüthszustand, der aus lebhafterer Erweckung in Ermatten, Zögern, Unentschlossenheit u. s. w. überginge, der rechte Ausdruck sein. Allein für jetzt ist in unsern Arbeiten von Stimmungen und besondrer Bedeutung nicht die Rede, wir folgen noch ausschliesslich dem allgemeinen Formgesetz und nach diesem ist die Stockung im dritten Takte von No. 30 unrecht.

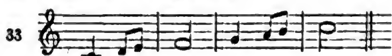
Folglich gehen wir mit dem Motiv *c* noch weiter —



und gerathen damit über die Tonika hinaus, um zum Schlusse doch zu ihr zurückzukehren; oder müssen mit irgend einer andern Wendung (z. B. bei † und ††) dem dritten Takt Bewegung verleihen. Wollen wir aber nicht über das Maass der Bewegung in No. 30 hinausgehn, so müssen wir wenigstens das vermeiden, dass in der ersten Hälfte des Satzes alle Lebhaftigkeit aufgebraucht wird und die Schlusshälfte (in welcher eben gesteigerte Bewegung zum letzten Ton hin naturgemäss (S. 28) und wirksam ist) nun träge nachschleppt. Wir vertheilen also die schweren Takte auf Anfang und Ende,



oder mischen sie mit den beweglichen,



und erlangen damit eine konsequenter motivirte Melodie; man bemerkt, dass wir hier auf das Motiv *d* in No. 10 zurückgekommen sind.

Dieser Satz bietet uns eine neue Erscheinung. Der längere Ton des zweiten Takts, in den das Motiv des ersten so entschieden hineingeführt, bildet für unser Gefühl einen Ruhepunkt, durch den der Satz in zwei deutlich unterscheidbare Hälften zerfällt. Durch den Ruhepunkt ist die erste Hälfte schon mit einer gewissen Bestimmtheit abgeschlossen und so zerfällt unser Satz in zwei

Abschnitte,

ungefähr so, wie die Periode (No. 7) in zwei Sätze zerfällt, oder aus zwei Sätzen besteht. Allein der erste Satz einer Periode und überhaupt jeder Satz hat nicht blos einen rhythmisch, sondern auch

einen tonisch befriedigenden Abschluss, während der erste Abschnitt eines Satzes zwar rhythmisch, nicht aber tonisch befriedigend schliesst; mit *f* ist die Stufenfolge nicht beendigt und kein Grund vorhanden, gerade mit *f* die Tonreihe abzubrechen.

Es ist schon oben bemerkt worden, dass No. 33 unmittelbar aus dem Motiv *d* in No. 10 hätte gebildet werden können. Nehmen wir jetzt dieses Motiv und benutzen es nach der Weise von No. 17 *f* zu einem Satze; das Motiv wird also jedesmal auf der drittletzten Stufe wiederholt.



Offenbar konnte hier nicht mit dem vierten Takte geschlossen werden, weil der Satz (soviel wir bis jetzt wissen) nur auf der Tonika befriedigend schliessen kann. Wir mussten also weiter, mussten auch nach dem sechsten Takt auf der vorletzten statt drittletzten Stufe einsetzen (also unsre Weise der Fortführung aufgeben) um endlich mit dem achten Takt auf der Tonika schliessen zu können. — Hiermit sind wir aber über die ursprünglichen Gränzen der Satzform (S. 27) hinausgegangen; ist dies zulässig? Die Satzform fodert nur bestimmten Abschluss und, wie jeder Gedanke, Uebersichtlichkeit, Fasslichkeit; dies alles ist aber nicht an die Zahl von vier Takten gebunden, sondern diese ergab sich nur für die Reihe der acht Stufen (sieben und Wiederholung der ersten) in der einfachsten Taktordnung und Geltung als die nächstliegende. Sobald wir die Taktordnung ändern, z. B. No. 33 und 34 in Vierviertelktakt übertragen,



erscheint derselbe Toninhalt in der Form von zwei Takten statt vier und vier statt acht, ein deutliches Zeichen, dass die Taktzahlen Zwei, Vier, Acht keinen wesentlichen Unterschied machen.

Kehren wir auf No. 34 zurück, so finden wir diesen Satz in vier Abschnitte zerfallend, — oder das Motiv *d* viermal angewendet. Erscheint es uns hier zu häufig und des Absetzens zu viel, so können wir zwei und zwei Abschnitte zusammenschmelzen,

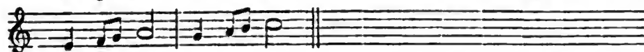


so dass zwei Abschnitte entstehen, — oder wir können das Motiv zuletzt in ein bewegteres überführen, —

37 

(in beiden Fällen haben wir das Motiv nicht streng beibehalten) oder endlich können wir die Wiederholung vermindern, indem wir weniger weit zurücktreten, —

38 



dadurch aber auf Sätze von sechs oder (bei der Verwandlung in den Vierviertel-Takt) von drei Takten*) gerathen.

Bei den viertheiligen Bildungen in No. 35 und 38 erblicken wir eine Schlussweise, die der S. 26 festgestellten nicht vollkommen zu entsprechen scheint; der letzte Ton fällt nicht auf den Haupttheil, sondern auf den gewesenen Haupttheil**) des Taktes, erhält also allerdings, bei strenger Abmessung der Verhältnisse, nicht den stärksten Nachdruck. Allein die Weise, in welcher wir auf die viertheiligen Takte gekommen sind, erklärt auch diese Abweichung; es liegen den viertheiligen Takten zweitheilige zum Grunde (so auch den sechs- oder neuntheiligen dreitheilige) und die Anordnung der Sätze, Abschnitte u. s. w. wird nach der zum Grunde liegenden einfachen Tonordnung getroffen und beurtheilt.

B. *Periodenbildung.*

Von der Periode wissen wir (S. 29) bereits, dass sie aus Satz und Gegensatz, oder Vorder- und Nachsatz besteht und dass der wesentliche Unterschied beider für jetzt nur in der Tonrichtung beruhen kann.

Die erste Periode (No. 7) zeigt uns einen Nachsatz, der ganz genau dem Vordersatze nachgebildet ist. Muss dies immer so sein? — Nein. Es zeigt sich in dieser Gleichförmigkeit die höchste Einheit, aber auch ein oft ermüdendes Einerlei. Wollen wir also den Nachsatz ganz fremd, aus neuen Motiven bilden? — Das wäre

*) Wir haben nun also Sätze von 2, 4, 8, 3, 6 Takten gesehn. Kann es auch welche von 16 oder 32 Takten u. s. w. geben? — Ja; nur scheint dabei Weitschweifigkeit zu fürchten. Kann es auch Sätze von 5, 7, 11 Takten u. s. w. geben? — Ebenfalls; nur müssen diese offenbar breiter und schwerer erfunden werden, als zwei- und dreitaktige, oder auch als Sätze von 4, 6, 8 Takten u. s. w., denen überall die Zwei- oder Dreizahl zum Grunde liegt.

**) Allg. Musiklehre S. 102.

der entgegengesetzte Fehler; der Nachsatz ist jedenfalls eine Fortsetzung des Vordersatzes (wenn auch in entgegengesetztem Sinne) hat also dessen Inhalt weiter auszuführen. Sollte etwas wirklich Neues oder Andres gesagt werden, so müsste der erste Satz nicht Vordersatz werden, sondern für sich schliessen und der andre als ein ebenfalls für sich bestehender besondrer neu anfangen. Das Naturgemässere ist, dass der Nachsatz aus den Motiven des Vordersatzes, z. B. zu No. 5 als Vordersatz so



oder aus verwandten Motiven, z. B. so —



gebildet werde; das Motiv des Nachsatzes ist in dem des Vordersatzes klar enthalten gewesen. Nur im Umfang wollen wir für jetzt zwischen Vorder- und Nachsatz das Gleichmaass bewahren.

Die

Zweite Aufgabe.

des Schülers besteht nur darin, nach den bis hierher entwickelten Grundsätzen und aus oder neben den aufgestellten Beispielen **Sätze** und **Perioden** zu bilden.

Fünfter Abschnitt.

Anbahnung neuer Wege.

Nachdem in den vorhergehenden Abschnitten die Grundformen musikalischer Konstruktion,

Gang,
Satz,
Periode,

ihre Gliederung in **Abschnitte**, ihre Bildung aus **Motiven** und das Spiel dieser Motive in frei auslaufenden Gängen, so wie die Wechselwirkung aufgewiesen worden, die aus dem Drang das Motiv festzuhalten und fortzuführen und der Foderung der Satz- und Periodenform, sich abzuschliessen, entsteht: konnte die Uebung des Schülers wieder beginnen. Nur um sie noch sicherer zu fördern

(wenn dies nöthig sein sollte) mögen hier noch einige Wege angebahnt werden. Es werden sich dabei noch ein Paar Beobachtungen anknüpfen, die der Bemerkung wohl werth, wenn auch von untergeordneter Bedeutung sind.

Jeder Punkt in dem bisher Erworbenen kann zum Anfang eines solchen Weges zu unerschöpflichem Neubilden werden. So oft wir auf irgend einem Punkte fragen: was wir besitzen (S. 33), giebt uns die Antwort neue Bildungsstoffe oder Wege an die Hand.

Kehren wir noch einmal zu dem Motiv *c* in No. 10 zurück und fragen*), was es enthält? so ist die einfachste Antwort: drei Töne, und zwar ein Viertel und zwei Achtel, einen Zwei-Vierteltakt; wir haben also den rhythmischen Weg betreten.

Allein die drei Töne könnten auch — und das wäre das Einfachste — gleiche Geltung haben; es entstände also ein neues Motiv von drei gleichgeltenden Tönen, das zu folgendem Satze,

---

*) Ist aber diese Weise, zu der Umgestaltung eines Motivs oder zu einem neuen Motiv zu gelangen, nicht eine abstrakte Verstandesoperation? ist sie künstlerisch? —

Nur die unvermeidliche Lehr- und Sprachform kann ihr auf den ersten Hinblick den Anschein geben, sie sei unkünstlerisch. Denn die Lehre und Redeform kann nicht anders, als den Weg von einem Gebilde (z. B von einem Motiv) zum andern mit kalter Erörterung und äusserlich erscheinender Untersuchung bezeichnen; was bei dem Künstler nur Gefühl oder Anschauung zu sein scheint (das heisst: wenn bei ihm das Bewusstsein blitzschnell fasst und in's Werk setzt, und sich darum hinter dem vorherrschenden Gefühl der Stimmung zu bergen vermag) das muss sie vollständig in das Gebiet des vorherrschenden Bewusstseins hinüberziehn.

Aber man sorge nur (und wir haben wiederholt S. 17 u. 41 dazu ermahnt) dass dieses Bewusstsein kein abstraktes bleibe, dass man, indem man sich sagt: dieses Motiv ist von solcher Beschaffenheit und kann so umgestaltet werden, — es auch in beiden Gestalten innerlich vernimmt und anschaut, äusserlich durch Gesang und Instrument sich zu Gehör bringt; dann wird das Bewusstsein aus seiner Abstraktion in künstlerische Sphäre zurückkehren, es wird ein künstlerisches Bewusstsein werden, in dem Anschauung, Gefühl und Verstand zusammenschmelzen. Die Umgestaltungen des Motivs *c* No. 10 in No. 41 bis 43 z. B. erscheinen zunächst blos als arithmetische, errechnete Fortschritte. Allein man fühle sich nur in den rhythmischen Unterschied hinein, so wird das anscheinende Rechenexempel zu einem musikalischen Erlebniss, es wird lebendig und lebenzeugend. Der fertige Künstler macht in der wirklichen Komposition denselben Weg, nur in entgegengesetzter Richtung. Er vernimmt in seinem Innern das Motiv *c — d — e* und hat sich nun zum Bewusstsein zu bringen, in welcher rhythmischen Form es erscheint, ob in der von No. 10, 41, 42 oder 43; nur dass bei ihm die Operation so schnell und darum scheinbar unbewusst erfolgt, wie bei uns allen — etwa das Buchstabiren. Ja, er kann sich sogar im ersten Augenblick im rhythmischen Ausdruck irren, eine rhythmische Nuance für die andre nehmen (jeder Komponist hat das wohl schon erfahren) zum Beweise, dass hier ein fortschreitendes Bewusstsein wirkt.



und damit zu dem Dreivierteltakte führte.

Worin unterscheidet sich dieses Motiv vom frühern? Im frühern war der erste Ton länger als jeder folgende. Wollen wir dieses Verhältniss im Dreivierteltakte darstellen, so entsteht eine neue Bildung.



Im ersten Motiv war der erste Ton so lang, wie beide folgende, hier noch einmal so lang; — soll er dreimal so lang sein, so gerathen wir aus dem Dreiviertel- in den Viervierteltakt:



den wir freilich auch aus dem Zweivierteltakte hätten gewinnen können durch Verdopplung der Geltung jeder Note, oder durch Zusammenziehung je zweier Takte in einen.

In den von No. 41 bis 43 (mit No. 10) vorgenommenen Verlängerungen werden wir eine Verstärkung des Accents an ein und demselben Motiv durch Erweiterung der Taktarten gewahr;



ein Ausdrucksmittel, das uns später bei der Vokalkomposition besonders wichtig werden wird. — Dass durch Punkte vor den Accentnoten und Bindungen noch mehr Abstufungen erlangt werden können, z. B.



ist klar.

Kehren wir nun zu No. 42 zurück und untersuchen das Motiv, so ist zunächst zu bemerken, dass der Anfangston zwei Viertel enthält; man könnte ihn also in zwei Viertel auflösen,



oder diese Zertheilung noch weiter führen, jedes Viertel in Achtel zerlegen:



Hier stossen wir auf eine Reihe neuer Motive, die in der Wiederholung eines Tones (S. 40) bestehen, — z. B.



1. in Vorder- und Nachsatz (A, B) theilen, der Vordersatz 2. in zwei Abschnitte (a, b), jeder Abschnitt 3. in zwei, so wie der Nachsatz ebenfalls in drei Glieder (c und d, e und f, g, h und i), — welche letztere übrigens dadurch ebenmässig vertheilt werden, dass das letzte (i) so lang ist, als die beiden vorhergehenden (g und h) zusammengenommen. Der Abschnitt a wird durch die Pause deutlich; wollte man ihn noch empfindbarer machen, so müsste statt seiner letzten drei Noten ein Viertel *f* gesetzt werden.

Die Ausbildung und Bereicherung oder Umwandlung einer Tongruppe durch zugesetzte, ausgetauschte, ausgelassne Töne wollen wir **Figurirung** nennen. Mit Hülfe der Figurirung wird aber nicht blos der Inhalt der Sätze und Perioden ganz oder theilweise geändert, sondern es werden auch durch dieselbe unaufhörlich neue Motive und Gänge hervorgerufen und die melodische Erfindungskraft daran ungemein geübt. Bei weitem der grösste Theil der Instrumentalmelodien und ein grosser Theil der Vokal-Sätze beruht auf Figurirung, oder ist durch dieselbe zum Inhalt grösserer Kompositionen erhoben worden. Es wird, nächst eigner unausgesetzter Arbeit, sehr fördernd für den Jünger sein, in den Werken der Meister (besonders in ihren Instrumentalsachen) diejenigen Figuren, die auf der Durtonleiter beruhen, aufzusuchen und ihre Entstehung sich klar zu machen*).

*) Hierzu der Anhang **A**.

Zweite Abtheilung.

Der zweistimmige Satz.

Erster Abschnitt.

Der aus dem einstimmigen hergeleitete zweistimmige Satz.

Je weiter wir die einstimmigen Tonreihen auszudehnen suchen, desto haltungsloser müssen sie erscheinen; nicht blos, weil sie — wie interessant sich auch ihr Inhalt ausgebildet haben möge — am Ende doch nur ein dünner Tonfaden ohne Klangfülle sind, sondern weil die Tonika als Anfangs- und Schlusston ein zu geringes Gewicht gegen die reicher ausgebildete Tonleiter bietet, endlich weil unser Sinn, der Sinn aller in Bildung fortgeschrittenen Völker (und zwar seit einem Jahrtausend etwa), an Mehrstimmigkeit oder Harmonie gewöhnt ist.

Wir versuchen also nach dem einstimmigen den zweistimmigen Satz.

Am nächsten liegt uns hier, von einer zweiten Stimme in der einen Oktave dieselbe Tonreihe vortragen zu lassen, die die erste in einer andern Oktave vorträgt. So wird z. B. aus No. 5 folgender Satz.

57 

Es ist nicht zu leugnen, dass dieser Satz zweistimmig sei, zwei Stimmen in verschiednen Tonreihen beschäftige. Die Folge davon ist eine grössere, breiter, oktavisch andringende Tonfülle, — die besonders für massenhaftere Wirkung geeignet, für leichte oder scharf auf Einen Punkt dringende Tonbewegung aber weniger passend erscheint.

Allein zwei solche Stimmen sind dem geistigen Inhalte nach fast nur für eine einzige zu achten, da jede in Rhythmus und Tonfolge dasselbe sagt, nur in einer andern Tonregion. Daher bedarf es keiner weitern Erörterungen und Uebungen für diese Tonform.

Gleichwohl kann sie uns als Grundlage zu mannigfachen einstimmigen Sätzen dienen, wenn wir nämlich die Tonreihen bei-

der Stimmen einer einzigen übertragen. So würde z. B. aus No. 57 folgender einstimmige Satz

58 

entstehen, indem die Töne jeder Oktave nach einander, und desshalb als Achtel oder Sechszehntel angegeben werden. Warum ist nicht in gleicher Weise mit zwei Vierteln, *c*—*c* geschlossen worden? Es hätte sich lahm und unnatürlich gemacht, wenn man nach der Achtel- und Sechszehntel-Bewegung unvorbereitet in Viertel versunken wäre, zumal da auch die von Oktave zu Oktave schwankende Weise der Tonfolge dem Satz eine Unruhe verleiht, die erst allmählig wieder zur Ruhe zurückkehren kann. Dann würde auch das Ende der Tonfolge durch den Hinauftritt in die höhere Oktave überregt statt beruhigend geworden sein. Dass aber für besondre Fälle eben dieses unvorbereitete Erstarren in Vierteln und dieses beunruhigende Hinauflangen in die höhere Oktave bei dem Endtone der rechte Ausdruck sein kann, ist nach unsern schon ausgesprochnen Grundsätzen klar.

Uebrigens haben wir hier wieder den Fall eines Schlusstons, (vergl. S. 46), der nicht Haupttheil des Taktes zu sein s c h e i n t. Er ist es aber dem Wesen nach dennoch; denn die drei *c* des Schlusstaktes sind nur eine Figurirung, eine A u s e i n a n d e r s e t z u n g d e r S c h l u s s o k t a v e.

Wenden wir nun auf die neue Grundlage für Melodie das bekannte Verfahren an, mischen wir die frühern Motive mit den o k t a v i g e n (wie die jetzigen heissen könnten), so öffnen sich wieder unerschöpfliche Reihen neuer Gebilde. Ohne weitere Erörterung und ohne genau anschliessende Entwickelung stehen hier einige als Fingerzeige.

59 

Die Verständniss und Aneignung dieser Bildungsformen bedarf keiner weitern Erläuterung. Auch versteht sich aus Obigem von selbst, wie man aus dreifachen und vielfachen Oktaven neue Figuren entwickeln kann. Allein dergleichen Sätze würden einen so g e s p r e i z t e n K a r a k t e r annehmen, dass sie nur in besondern

Fällen annehmlich erscheinen möchten, und keiner eignen Durchübung bedürfen.

Endlich könnte man versuchen, zwei dem Wesentlichen nach in Oktaven mit einander gehende Stimmen durch Figurirung abweichend zu nüanciren, und sie dadurch zu gewissermaassen verschiednen Stimmen zu machen, wie z. B. in folgendem Satze geschieht.

60


Dergleichen anscheinende Zwei- und Mehr-Stimmigkeit wird sich später, besonders in Orchestersätzen und bei der Begleitung von Gesangstücken, wirksam und richtig erweisen, kann uns aber hier auch nicht zum Ziel führen. Denn nur zu klar spricht sich die nachgebildete Stimme als blosse Umschreibung der Grundmelodie aus, kann sogar mit derselben in Widerstreit gerathen (z. B. im dritten Takte mit *gis* gegen *a*) und ist für uns an dieser Stelle unsers Bildungsganges ein Zwitterwesen, bald Oktavengang, bald abweichend, dem wir in unsrer Gestaltenreihe einstweilen keinen Zutritt gestatten.

Zweiter Abchnitt.

Die Naturharmonie und die aus ihr entwickelte Zweistimmigkeit.

1. *Auffindung.*

Wie viel oder wenig wir nun auch aus Oktavgängen entwickeln, der eigentliche Zweck, eine wahrhafte Zweistimmigkeit, in der jede Stimme eine besondre Grundmelodie hat, ist durch sie nicht zu erlangen. Hierzu bedarf es einer andern Grundlage, die uns zeigt, welche Töne verschiedner Stimmen überhaupt nach der Natur des Tonwesens zu einander gehören.

Versuchen wir zuerst nach dem blossen unmittelbaren Urtheil unsers Gehörs einen Ton zu finden, der zu einem andern, etwa zur Tonika, passt. Der nächste, die Sekunde (*c—d*), ist es nicht, wohl aber der folgende, die Terz (*c—e*). Zu diesen beiden Tönen passt wiederum nicht der vierte, sondern der nächst-

folgende, die Quinte, — und dann kein andrer, als (wie wir schon oben gefunden) die Oktave.



Was wir hier blos oberflächlich ertappt haben, wird von der Akustik *) bestätigt und vervollständigt. Sie weiset uns die folgenden Töne



als die zunächst zusammengehörigen nach. Die Tonika ist Grundlage, Grundton der ganzen Tonmasse. Das Ohr erkennt in diesem Zusammenklange den vollkommensten Wohlklang.

Eine solche Tonmasse nennen wir Harmonie, oder harmonische Masse, ihren tiefsten Ton aber Grundton. Obiger Zusammenklang ist also die erste harmonische Masse.

Forschen wir nach denjenigen Tönen, welche die Akustik als die nächsten nach den obigen angiebt, so stossen wir zunächst auf einen unsrer Tonleiter nicht eignen Ton, von dem später **) die Rede sein wird; dann auf einen Theil der Tonleiter.



Hiervon gehören *c*, *e* und *g* der ersten Masse an, *d* und *f* sind dagegen, wie wir schon oben erkannt haben, mit deren Grundton nicht verträglich. Diese beiden von der ersten Masse ausgestossnen Töne vereinigen sich aber wohl mit einem Tone derselben, mit *g*, und bilden mit ihm —

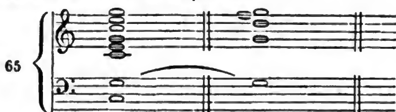


eine zweite harmonische Masse. Dass diese Töne zusammen gehören, erkennt sofort das Gehör, und wird sich später noch besser erweisen. Einstweilen bemerken wir Folgendes. Die beiden zuerst zur zweiten Masse gezognen Töne *d* und *f* bilden mit ein-

*) Etwas Näheres giebt schon die allg. Musiklehre, S. 44 der dritten Ausg.
**) Siehe die Anmerkung zu No. 268.

ander das Intervall einer kleinen Terz*), das wir auch in der ersten wissenschaftlich gerechtfertigten Masse in *e—g* gefunden haben; ferner bilden *g—d* eine Quinte und *'g—g—g* Oktaven, beides Intervalle, die wir ebenfalls aus der ersten Masse als zusammengehörige kennen. Auf der andern Seite ist die zweite Masse nicht nur tonärmer als die erste,

65



Neun Töne, fünf Töne.

sondern auch weniger ebenmässig geordnet (die erste Masse zeigt einen zweimaligen ebenmässig in Terzen übereinander — *c—e—g* — geordneten Kern, die zweite nicht) und enthält Intervalle (die Septime *g—f*, die Sekunde *f—g*) die in der ersten Masse nicht dagewesen, also noch nicht gerechtfertigt sind; ihre Bildung ist also keineswegs über alles Bedenken erhoben. Doch dürfen wir schon wagen, uns ihrer einstweilen zu bedienen; die in beiden Massen enthaltne Tonreihe zeigt sich auch dadurch als eine in sich selber geschlossene und zusammengehörige, dass sie von den Blasinstrumenten, z. B. Trompeten und Waldhörnern, ohne künstliche Vorrichtung und Mittel (ohne Tonlöcher, Ventile, Stopfen) leicht hervorgebracht werden kann**).

Wir wollen uns in unsern nächstbevorstehenden Aufgaben auf diese Tonreihe streng beschränken, keinen in ihr nicht vorkommenden Ton nehmen, selbst nicht die tiefern oder höhern Oktaven der in ihr wirklich aufgeführten Stufen, z. B. das eingestrichne *f* oder *d*.

Betrachten wir nun die ganze Tonreihe,

66



so finden wir

1. nur die fünf letzten Töne in der regelmässigen Folge der **Tonleiter**; es fehlt dann *a* und *h*, und das höhere *c* haben wir ebenfalls nicht im Besitz; die vorhergehenden sechs Töne haben offenbar nicht die Form und den Zusammenhang der Tonleiter.

---

*) Allg. Musiklehre, dritte Ausgabe, S. 45.

**) Dass dabei *f* zu hoch erscheint (und was sonst noch anzumerken wäre) kann hier unbeachtet bleiben.

2. Neun Töne (die mit 1 bezeichneten) gehören zur ersten harmonischen Masse; mit Uebergehung aller Wiederholungen besteht dieselbe aber nur aus den Tönen *c*, *e* und *g*, denselben, die wir schon oben nach der Wahl des Gehörs gefunden haben. Diese Töne stehen sehr regelmässig, jeder eine Terz vom nächsten ab; Grundton ist die Tonika.
3. Fünf andre (mit 2 bezeichnet) bilden die zweite harmonische Masse, die aber, wie gesagt, nicht blos tonärmer sondern auch weniger regelmässig gebildet ist. Grundton dieser Masse ist das dreimal wiederholte *g*, ein in der ersten Masse schon vorgefundner Ton, was in Nr. 65 durch den Bogen angedeutet ist. Nehmen wir zu diesem Grundton den höchsten neuen Ton, *f*, so treten uns die Gränztöne der um ihre Tonika sich bewegenden Tonleiter (S. 25) vor Augen, von denen wir bereits gefunden haben, dass sie sich auf die Tonika beziehen, nach ihr hin- und zurückweisen.

Den Grundton der ersten harmonischen Masse haben wir schon früher als Grundton der ganzen Tonleiter in das Auge gefasst und Tonika genannt.

Nächst ihm müssen wir auch den Grundton der zweiten Masse durch einen besondern Namen hervorheben, und ihn

Dominante

nennen. Warum er Dominante (der herrschende Ton) heisst, wird sich erst allmählig vollständig zeigen; für jetzt mag dieser Name wenigstens dadurch gerechtfertigt werden, dass der damit bezeichnete Ton die zweite Masse als deren Grundton trägt und beide Massen als der einzige ihnen gemeinschaftliche Ton verbindet. Dieser Ton, die Dominante, wird sich uns je mehr und mehr wichtig erweisen. Wir wollen uns merken, dass er der fünfte in jeder Tonleiter, die Quinte der Tonika, ist. —

2. *Verwendung.*

So viel über die neuen Grundlagen; nun zu deren Anbau.

Wir können unsre jetzige Tonreihe

1. melodisch zu neuen Tonfolgen*),
2. harmonisch, in den beiden Massen,

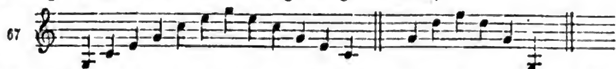
benutzen, und auf beides wird sich die Komposition zweistimmiger Sätze gründen.

---

*) Erste Grundlage für Melodien war bekanntlich (S. 23) die Durleiter; hier lernen wir die zweite Grundlage, die Harmonie, oder die harmonischen Massen, kennen.

Melodischer Gebrauch.

Als Grundlage der Melodie dient nicht blos die noch vorhandne unvollständige Tonleiter, *c—d—e—f—g*, sondern auch die Reihenfolge aller zu einer Masse gehörigen Töne;



die beiden tiefsten *c* mögen, als zu entlegen, wegbleiben. Man sieht, dass die erste Masse wegen ihres Tonreichthums und vermöge ihres regelmässigern Baues weit ergiebiger und geeigneter ist, melodische Grundlage zu werden, als die zweite. Im Grund aber besteht die Melodie jeder Masse doch nur aus drei Tönen mit ihren Wiederholungen; diese Armuth, die Wiederkehr derselben Stufen in höhern oder tiefern Oktaven, die Entlegenheit der Töne von einander, geben diesen Tonfolgen, wo sie für sich allein und längere Zeit gebraucht werden, allerdings eine gewisse Leerheit, während auf der andern Seite die Einigkeit aller Töne einer Masse und der raschere Gang in weiten Schritten gar wohl einen leichten, glänzenden oder kühnen Aufschwung verleihen, der nur dieser Grundform eigen ist. Man muss dieselbe daher wohl kennen und gebrauchen lernen.

Im Obigen sind diese Tonfolgen in ursprünglicher Ordnung vom tiefsten zu den höhern Tönen, und dann umgekehrt, erschienen, also steigend und fallend. Dies leitet darauf, sie in mannigfach schweifenden Richtungen zu versuchen; z. B. die erste Masse.

68 u.s.w.

Allein immer wieder tritt uns die Beschränktheit der Tonreihe in den Weg, und wir sehen ein, dass Tonwiederholung, Motivenwiederholung und besonders reiche Entfaltung des Rhythmus erfoderlich sein werden, um aus einem so armen Tonstoffe mannigfache Erfindungen hervorgehen zu lassen. Dass dies übrigens gar wohl erreichbar ist, beweisen zu unserm vorläufigen Trost unzählige Volksgesänge, Märsche, Tänze und einzelne Melodien in allen Werken besonders neuerer Meister, die auf unsre dermalige Tonreihe gegründet und beschränkt sind.

Harmonischer Gebrauch.

Das Wichtigere der neuen Aufgabe ist aber ihre harmonische Seite; denn dies ist das Neue, was wir in ihr erstreben; wir wollen nicht mehr blosse Melodien, Reihen einzelner Töne, sondern gleichzeitig verbundne, miteinander fortschreitende Tonreihen

bilden. Einen Anfang dazu haben wir in No. 57 gemacht, mussten aber erkennen, dass zwei in Oktaven mit einander gehende Stimmen im Grunde nur für eine einzige gelten können. Jetzt also wollen wir wesentlich verschiedne Stimmen bilden und mit einander führen. Diese Stimmen müssen mit einander harmoniren, es dürfen nur Töne der ersten oder der zweiten Masse zusammentreffen.

Wieviel solcher Stimmen wollen wir vereinigen? Es ist schon oben (S. 53) für die Zweistimmigkeit entschieden worden; dies ist die einfachste Aufgabe und wird sich auch als die angemessenste für unsre dermaligen Mittel erweisen.

Von unsern zwei Stimmen soll eine Hauptstimme sein, die andre sich ihr blos zur Begleitung anschliessen. Da wir schon (S. 22) wissen, dass in den höhern Tonreihen sich höhere Spannung und Erregung ausspricht, so soll die höher liegende Stimme, die wir Oberstimme nennen, Hauptstimme (kurzweg Melodie genannt) die tiefere, die wir Unterstimme nennen, Nebenstimme oder begleitende Stimme (kurzweg Begleitung) sein.

Wie finden wir nun zu den Melodien der Hauptstimme die Begleitung? — Wir geben jedem Ton derselben den nächstliegenden tiefern Ton derselben Masse, also dem *d* das darunter liegende *g*, dem zweigestrichnen *e* das darunter liegende *c*, dem *f* das *d*. Hier —

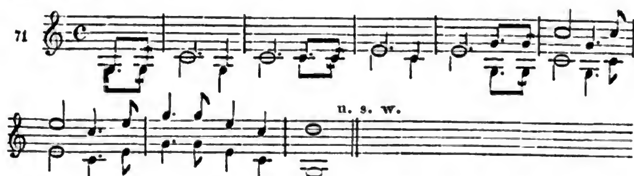
69 

haben wir die genannten Töne auf- und abgehend begleitet. — Wie sollen wir das hohe *g* begleiten? Es gehört ebensowohl zur ersten wie zur zweiten Masse, kann also mit *e* oder *f* begleitet werden; wir wählen das erstere, weil dann die Massen regelmässig wechseln. — Wie soll das zweigestrichne *c* begleitet werden? Eigentlich müssten wir *g* zusetzen, als nächsten Ton der ersten Masse; da derselbe aber auch der zweiten Masse zugehört*), so ziehen wir *e* vor. — Die tiefe Tonreihe *c*—*e*—*g*—*c* spricht sich schon von selbst als der ersten Masse angehörig aus; das tiefste *g* wollen wir nur im Einklang beider Stimmen oder als tiefere Oktave des nächsten *g* anwenden; die beiden tiefsten, schon in No. 69 weggelassnen *c* geben wir, als zu entlegen, auf. So stellt sich also diese Begleitungsweise —

*) Ein triftigerer Grund ergiebt sich erst später, bei der Erkenntniss der Dreiklänge.



als natürlichste auf. Sie soll uns als Norm gelten, aber nicht zur Fessel werden; wir wollen an ihr festhalten, aber nur so lange, bis wir einen triftigen Grund finden, von ihr abzugehen. Dergleichen Gründe werden sich bei der Arbeit im Folgenden von selbst ergeben; einen Fall nehmen wir — nur als Beispiel — voraus. Hier —



haben wir unsre zwei Stimmen erst im Einklange, dann in Oktaven aufgeführt, erst zuletzt bildet sich eine wahrhafte Zweistimmigkeit. Warum diese Abweichung? — Die Melodie sollte so stark wie möglich wirken und erst zuletzt Harmoniefülle (so viel wir davon jetzt haben!) austönen; daher — und um der zweiten Stimme entschiednere Richtung zu lassen — trat selbst die einzige Harmonie um eine Oktave weiter aus einander, als in No. 70.

So viel zur Vorbereitung, wir gehen nun wieder zur Komposition.

Dritter Abschnitt.

Die zweistimmige Komposition.

Nach den Vorübungen im einstimmigen Satze dürfen wir jetzt rascher auf unser Ziel losgehen. Wir wollen gleich Tonstücke in der vollkommensten der drei Grundformen (S. 31) bilden, also Perioden.

Von der Periode wissen wir, dass sie aus Vorder- und Nachsatz besteht, deren ursprüngliche Grösse zweimal vier Takte beträgt. Der Schluss unsrer einstimmigen Perioden fiel auf die Tonika. Auch jetzt wird mit der Tonika geschlossen werden, aber nicht mit dem einzelnen Ton, sondern mit der ersten harmonischen Masse, in der die Tonika enthalten ist und die wir deshalb auch

Harmonie der Tonika oder tonische Harmonie nennen können. Diese tonische Harmonie wollen wir für den Schluss so stellen, wie sie zuletzt in No. 70 erscheint (*e—c*), so dass die Tonika als wichtigster Ton von der Hauptstimme, also auf das Eindringlichste gegeben wird. Was soll ihr voraus gehen? — Nicht etwa abermals eine Tonverbindung aus der ersten Masse, sondern die zweite harmonische Masse, die den stärksten Gegensatz gegen sie bildet und sie also am stärksten hervorhebt. Diese Masse führen wir wie zu Ende von No. 70 mit *g—d* auf, so dass ihre Töne auf das Fliessendste in die tonische Schlussharmonie eingehn. Mithin bildet sich der Periodenschluss so, wie No. 70 in den letzten beiden Harmonien zeigt.

Wie wollen wir unsern Vordersatz schliessen? — In der einstimmigen Komposition hatten wir sowohl für Vorder- als Nachsatz keinen andern Schluss, als die Tonika; nur die Richtung der Tonfolge unterschied beide. Jetzt sind wir im Besitz von zwei harmonischen Massen, die einen Gegensatz zu einander bilden. Ist auch die Zusammensetzung der zweiten (S. 57) nicht ohne vorläufige Bedenken, so hat sie doch ein Paar Tonverhältnisse (Oktave und besonders Quinte, — da die Oktave im Grunde noch keine wesentlich verschiednen Töne giebt) mit der ersten gemein, kann uns also ebenfalls einen Schluss bilden helfen; — wenn auch keinen so entschiednen, wie die erste Masse (weil die Tonika fehlt und der Grundton, die Dominante, beiden Massen gemeinsam, also nicht für eine derselben bezeichnend ist*)) doch für den Vordersatz genügend. Wir schicken, um des Gegensatzes willen, die erste (wie in No. 69 oder 71 oder mit *e—c*) voraus.

Hiernach bilden sich unsre Perioden mit folgenden Schlüssen; —

72

Vordersatz. — Nachsatz.

Schluss des Vordersatzes. — Schluss des Nachsatzes.

den letztern, der das ganze Tonstück abschliesst, nennen wir den ganzen Schluss oder kurz

Ganzschluss,

den erstern, der nur die erste Hälfte (den Vordersatz) abschliesst, nennen wir

Halbschluss;

jedenfalls werden durch diese beiden Schlüsse Vorder- und Nachsatz karakteristischer unterschieden, als in der einstimmigen Komposition.

---

*) Auch hier wird sich der triftigere Grund erst mit der Erkenntniss der Dreiklänge ergeben.

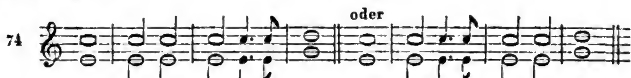
Füllen wir nun das gegebne Schema vorerst auf das Einfachste aus, —



so haben wir unsre erste zweistimmige Komposition vollendet, die den nächsten Bedürfnissen genugthut, — freilich aber nicht mehr. Wir haben aber schon an einfacherm Stoffe gelernt, aus dem Geringfügigsten immer mehr und mehr zu entfalten, indem wir uns fragen, was jenes giebt und was es entbehren lässt. Untersuchen wir also No. 73 nach allen Seiten.

Zunächst das neue Element, die Harmonie; der Vordersatz steht in der ersten Masse und fällt in die zweite, der Nachsatz steht in der zweiten und fällt in die erste. Dies ist sehr dürftig; da wir aber noch neu in der Harmonie sind, so mag es einstweilen genügen.

Dann die Rhythmik. Sie ist sehr arm; wir könnten sie nach früher Erlerntem leicht beleben und bereichern, z. B. den Vordersatz so —

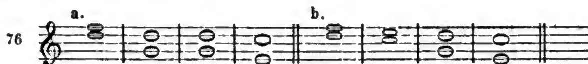


umgestalten; aber dabei tritt erst das Hauptgebrechen von No. 73 noch greller hervor.

Es liegt in der Tonfolge, die nicht einmal die normale Richtung des Vorder- und Nachsatzes (S. 29) entschieden genug ausspricht. Da wir uns mit der Harmonie einstweilen einverstanden erklärt haben, so wollen wir innerhalb ihrer mit dem Vordersatz steigen, wie hier —

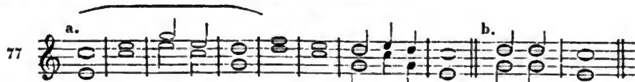


bei a. Allein der Fall von *e—g* nach *g—d* ist zu heftig und nöthigt uns zu einer vermittelnden Einschiebung, bei b. In gleicher Weise müsste nun der Nachsatz fallen; allein die in ihm vorherrschende zweite Masse bietet so wenig Abwechslung, dass wir entweder, wie bei a —



eine Lage derselben wiederholen, oder wie bei b die erste Masse zu Hülfe nehmen müssen. Diesem Nachsatze fehlt nur die rhyth-

mische Steigerung, die der Vordersatz in No. 75, b gewonnen; wir stellen das Ganze hier bei a zusammen, —



indem wir auch den Nachsatz zum Schlusse rhythmisch steigern.

Man bemerke, dass hier wie früher in No. 5 die rhythmische Steigerung und das Abweichen von der anfänglichen Weise mit Nothwendigkeit hervortritt; selbst die höhere Steigerung im Nachsatze war nothwendig, wenn wir uns nicht mit einer Tonwiederholung (b), oder der noch unbefriedigendern Weise von No. 76 befriedigt erklären wollten.

Der Fortschritt von No. 74 zu No. 77 ist unleugbar: reichere Tonfolge, entschiedne Richtung derselben, mannigfaltigerer Rhythmus sind erst mit dem letztern gewonnen worden; noch aber ist die Bildung so einfach, dass hinsichts der Melodie nur eben die Tonrichtung, nicht ein schärfer gezeichnetes Motiv hervortritt; wenigstens ist den Motiven in Takt 3 und 7 keine weitere Folge gegeben. In harmonischer Hinsicht sind wir in den genannten Beispielen bald in einer Masse längere Zeit ausschliesslich geblieben, bald haben wir beide Massen mit einander wechseln lassen. Von hier aus kann der weitere Fortschritt im Erfinden keine Schwierigkeit haben, wenn wir nur auf dem schon bekannten Wege systematisch vorwärts gehen. Jeder Punkt in dem oben Gefundenen führt, wenn wir ihn verfolgen, zu neuen Gestaltungen.

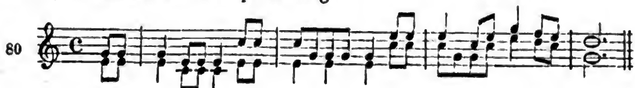
Fassen wir das Steigen des Vordersatzes innerhalb der ersten Masse in No. 77 auf, so kann die Richtung noch ausgedehnter beibehalten, —



dabei die Tonfolge zu verschiednerer Rhythmik und festerer Motivirung —



erhoben, oder durch Auf- und Absteigen (schweifende Tonfolge S. 21) innerhalb der Hauptrichtung



erweitert werden. Fassen wir aus No. 76, b den Wechsel der Massen auf, so kann uns dies als Motiv dienen und zwar schon im Vordersatze; No. 77 kann sich so —



gestalten, dass ein bestimmtes Motiv (a) vier- — oder, mit Hinzurechnung der Verkleinerung (S. 37) im siebenten Takte — fünfmal erscheint. Zuletzt erinnere uns das folgende Tonstück



daran, dass der Vordersatz hier, wie in der einstimmigen Komposition (No. 40), auch aus zwei oder mehr Abschnitten (a und b) bestehen kann. Im Vordersatz würde ein erster Abschnitt am füglichsten, wie im vorstehenden Beispiel, auf der ersten Masse enden, um dem nachfolgenden Halbschluss nicht vorzugreifen; im Nachsatze kann jede Masse zum Schluss der Abschnitte dienen. Im nachstehenden Beispiel, das dem vorigen nachgebildet ist,



zerfällt der Vordersatz in vier Abschnitte (a, b, c, d) von je zwei Takten, von denen die ersten nur durch Rhythmus und Tonfolge sich absondern, da sie durchaus in der ersten Masse bleiben; der Nachsatz hat drei Abschnitte (e, f und g) von zwei, zwei und vier Takten (in gleicher Weise, wie die Periode No. 40) deren Schlüsse abwechselnd auf die erste, zweite, erste Masse fallen.

Hiermit stellt sich nun für den Schüler die

Dritte Aufgabe:

von dem oben in No. 73 bis 83 Gegebnen ausgehend, eine Reihe von Tonstücken im zweistimmigen Natursatze theils systematisch zu entwickeln, theils nach frei ergriffenen Motiven und gelegentlicher Stimmung zu erfinden. Nur zweierlei heben wir schliesslich zu seiner Betrachtung hervor.

Erstens: das Motiv. In der einstimmigen Komposition konnte nur von Tonfolge und Rhythmus des Motivs die Rede sein, jetzt auch von seinem harmonischen Inhalt; unsre Motive können jetzt entweder nur in der ersten, oder nur in der zweiten Masse stehen, oder beide Massen in mannigfacher Weise vereinen. Bei dieser Vielseitigkeit ist es aber selten der Fall, dass ein Motiv sich durchaus genau wiederhole; das Motiv *a* in No. 81 z. B. behält viermal seine rhythmische Form; die beiden ersten Male steigt seine Melodie, die beiden letzten geht sie auf und ab; in harmonischer Beziehung zeigt sich zweimal erste dann zweite Masse, das dritte Mal zweite, erste, zweite Masse, das vierte Mal erste, zweite, erste Masse. Dennoch bleibt es kenntlich. In No. 80 wird der Rhythmus des Motivs bald von der ersten, bald von der zweiten Stimme verlassen und dabei von der andern Stimme festgehalten.

Zweitens: die Begleitung. Wie vorausgesagt, haben wir die in No. 70 gegebne Begleitungsnorm schon in No. 78 verlassen, um die zweite Stimme fliessender hinaufzuführen. Die Abweichungen in No. 80 bis 83 mag jeder sich selbst erläutern.

Vierter Abschnitt.

Tonstücke in zwei und drei Theilen.

Erwägen wir nun, wie deutlich sich in unsern Perioden jetzt Vorder- und Nachsatz durch Richtung und eigenthümlichen Schluss von einander absondern und jeder für sich abrundet, wie reich sich auch schon jetzt unsre Sätze (man betrachte No. 83 mit seinen

zweimal acht Takten) ausführen lassen: so liegt es nahe, Vorder- und Nachsatz als zwei einigermaassen selbständig gewordne, obwohl nur in ihrem Verein zu einem grössern Ganzen vollkommen befriedigende Sätze, mithin als

ersten und zweiten Theil

eines Tonstückes aufzufassen, die sich für jetzt nur darin über das Wesen des alten Vorder- und Nachsatzes erheben, dass sie ein Mittel mehr haben, sich zu unterscheiden und von einander loszulösen.

Hiermit ergiebt sich uns also

die einfachste zweitheilige Form

der Tonstücke, wie man sie in vielen Märschen, Tänzen, Liedern u. s. w. vorfindet.

Wir haben früher (No. 36) schon Sätze von grösserer Taktzahl gefunden. Jetzt nehmen wir diese grössere Ausdehnung für die zweitheilige Form in Anspruch.

Jeder Theil will für sich ein Ganzes sein; nach frühern Erwägungen gebührt daher jedem die Länge einer Periode, — acht Takte. Dies ist das regelmässige Maass; wir wissen aber schon, dass es grösser und kleiner werden kann.

Wenn der erste Theil ein Ganzes für sich sein soll, so gebührt ihm die vollkommenste Gestalt, die der Periode mit Vorder- und Nachsatz. Allein er ist doch nur Theil eines grössern Ganzen, kann sich also nicht vollkommen abschliessen, sondern muss den zweiten Theil erwarten lassen. Er endet daher, wie zuvor der Vordersatz, mit einem Halbschlusse. Wollte man nun den Vordersatz des ersten Theiles ebenfalls so endigen, so würde derselbe Schluss zweimal hinter einander erfolgen; dadurch aber würde nothwendig der Theilschluss entkräftet und die Gestaltung des ganzen Theiles einförmig. Der Vordersatz kann also nur durch einen Schritt aus der zweiten in die erste Masse abgegränzt werden. Dies ist ein Ganzschluss. Damit er nun für den blossen Vordersatz nicht zu wichtig werde, ist es am rathsamsten, ihn unvollkommen darzustellen, entweder durch Verlegung auf einen gewesenen Hauptton (a) oder dadurch, dass nicht die Tonika in der Oberstimme liegt (b), oder endlich (c) durch eine nur unbedeutende Berührung der zweiten Masse,

84 

die den Schluss einleitet*).

*) Auch dieses Mittel wirkte in No. 82 mit, den Schluss des Abschnitts a

Wenn der erste Theil sich zu einem vollkommen abgeschlossenen Satz abgerundet hat, so gebührt dasselbe nun auch dem zweiten Theile, nur dass dieser einen ganzen und vollkommnen Schluss aus der zweiten Masse in die tonische Harmonie macht. Soll der zweite Theil ebenfalls einen bestimmt abschliessenden Vordersatz erhalten, so geschieht dies mittels des Halbschlusses, dem dann der ganze Schluss am Ende mit ungeschwächter Kraft folgt. Doch kann man auch eine bestimmte Abrundung des Vordersatzes missen, da der erste Theil schon bestimmtere Gliederung gehabt hat. Die Anlage eines zweitheiligen Tonstückes würde also diese sein:

85 

Die nähere Durcharbeitung kann der eignen Uebung überlassen bleiben. Allenfalls giebt No. 82 (oder noch besser 83) ein Beispiel, wenn man seinen Vordersatz als ersten Theil, den Nachsatz als zweiten Theil, den ersten und zweiten Abschnitt als Vorder- und Nachsatz des ersten Theils ansehen will; der bisherige Nachsatz würde dann ein solcher zweiter Theil, der nicht in Abtheilungen (oder Vorder- und Nachsatz) zerfiele, sondern ununterbrochen fortliefe.

Warum aber kommt es dem zweiten Theil eher zu, als dem ersten, ohne Unterbrechung fortzulaufen? und warum ist eher der Vordersatz des ersten Theils der Ort für Abschnitte, als der Nachsatz? — Weil zu Anfange der Inhalt bestimmt und deutlich hingestellt, — gesetzt werden soll, im Fortgang gegen das Ende aber die Bewegung gesteigert und darum zusammenhängender, ununterbrochner fortgehend sein muss. Dasselbe haben wir schon bei No. 40 zu bemerken gehabt.

No. 82 würde ein Beispiel eines zweitheiligen Tonstücks von zweimal vier (statt zweimal acht) Takten sein. Doch kann, wie wir schon an No. 83 gesehen haben, auch über das ursprüngliche Maass von zweimal acht Takten hinausgegangen werden. Für dergleichen weiter ausgedehnte Sätze bietet, bei der Armuth unsrer dermaligen Tonmittel, der Rhythmus sich uns als die helfende Kraft dar; es kommt darauf an, durch beweglich oder mannigfaltig rhythmische Tonwiederholungen, Tonumschreibungen u. s. w. unsern Tonbesitz gleichsam zu vervielfältigen. In weitester Ausdehnung sehen wir diese Kunst der Ausführung in den

minder vollkommen erscheinen zu lassen; denn von S. 46 wissen wir, dass in zusammengesetzten Taktarten allerdings auch auf einem gewesenen Haupttheile vollkommen geschlossen werden kann.

für Trompeten oder Hörner gesetzten Märschen angewendet. Folgender Satz



kann als Beispiel eines ersten Theils dienen, der eine Ausdehnung von dreimal vier Takten (vergl. No. 38) angenommen und dazu sich vorzugsweise der Tonwiederholung bedient hat. Nur die Mannigfaltigkeit der Rhythmisirung macht eine solche Ausdehnung möglich und erträglich; — man sieht, dass die ersten acht Takte im Wesentlichen nichts enthalten, als den Gang der Melodie von *g* hinauf zu *c*, *e* und *g*. Nur eine bestimmte und klare Gruppirung kann eine so zahlreiche Tonwiederholung übersichtlich machen. Wir sehen, dass der ganze Satz sich in Abschnitte von dreimal vier Takten theilt, a und b, dann c und d, dann e, f und g. Die ersten dieser Abschnitte zeigen Glieder von je zwei Takten, die ebenfalls deutlich, wenn auch weniger entschieden abgesetzt sind; das erste Glied des ersten Abschnittes, a, entspricht vollkommen dem des zweiten Abschnittes, c; so auch entsprechen einander die zweiten Glieder (b und d) beider Abschnitte. Der dritte Abschnitt enthält vorerst zwei Glieder von einem Takte, e und f, dann, ihrer vereinten Länge entsprechend, noch eines von zwei Takten, g. Da aber die Bewegung gegen das Ende vorherrschend wird, so hat das vorletzte Glied, f, gar keinen bestimmten Absatz, sondern verbindet sich ununterbrochen mit dem letzten; nur durch den Uebertritt in die andre Masse und die Aehnlichkeit mit dem vorhergehenden Glied unterscheidet das Gefühl es vom Schlusssatze.

Beurtheilen wir diesen Satz nochmals nach der S. 67 erkannten Grundform eines periodisch eingerichteten ersten Theils: so müssen wir den Schluss von d als Ende des Vordersatzes, e, f und g aber als Nachsatz annehmen. Der Vordersatz hätte also doppelte Länge. Allein seine beiden Hälften und deren Unterabtheilungen sind so klar geordnet und so ebenmässig, dass eben desshalb in dieser ungleichen Länge des Vorder- und Nachsatzes kein Missverhältniss empfunden wird. In gleicher Weise kann nun auch der Nachsatz verlängert werden, indem man ihn entweder

aus gleichmässigen grössern Abschnitten zusammensetzt (dies bedarf keiner weitern Anmerkung) oder — ihm einen Anhang giebt, nämlich den letzten Abschnitt wiederholt. Folgender kleine Satz (der übrigens die ursprüngliche melodische Richtung des Vordersatzes aufgegeben und den entgegengesetzten Karakter sanften Hinabsinkens sich erwählt hat)



kann als Beispiel dienen. Sein Vordersatz schliesst bei a im vierten Takte, das Ganze sollte ursprünglich im achten Takte mit den ersten Tönen bei b (als $\frac{6}{8}$ Note gesetzt) schliessen; statt dessen gehen aber die Stimmen gleich weiter, ohne dem Schlusston die volle Ruhe zu lassen, und mit dem neunten Takte beginnt eine Wiederholung des ganzen Nachsatzes. Ebensowohl hätte nur das Schlussglied wiederholt werden können;



auch würde eine figurirte Umgestaltung der Wiederholungen, soweit sie nicht das Ebenmaass störte oder die Sätze zu fremd machte, statthaft, — endlich sogar die Aneinanderreihung beider oder noch mehrerer Wiederholungen möglich sein.

Zu Gunsten solcher Anhänge ist es rathsam, den vorhergehenden Schluss unvollkommen zu bilden, — entweder durch Tonlage (S. 67), oder durch Veränderung oder Verkürzung der taktischen Geltung; dies letztere Mittel ist oben angewendet. Uebrigens hat man bei der Einfachheit und Fasslichkeit des Ganzen sich erlauben dürfen, von der strengsten Ebenmässigkeit nachzulassen. Nach dem auf den Niederschlag fallenden Anfang hätte auch der Nachsatz am regelmässigsten mit dem Niederschlag anheben, folglich der Schlusston des Vordersatzes den ganzen vierten Takt ausfüllen sollen. Statt dessen sind ein Paar in den Nachsatz überleitende Töne eingeführt worden, so dass nun der Nachsatz gleichsam mit dem Auftakte beginnt; es hatte dies kein Bedenken, da die Abtheilungen (der Vorder- und Nachsatz) doch klar hervortreten. Auch zu dem Anhang ist eine Ueberleitung gemacht.

Rückblick.

Wir haben uns gleich Anfangs bei der einstimmigen Komposition die durch alle Tongestaltungen gehende Grundform

Anfang, Fortgang, Ausgang,
oder
Ruhe, Bewegung, Ruhe,
vorgestellt, in
Tonika, Tonleiter, Tonika.

Diesen Begriffen entsprach die Bildung unsrer einstimmigen Sätze vollkommen. Auch die Form der Periode liess sich an ihnen aufweisen. Ueberlegen wir aber nach unsrer jetzigen Erkenntniss die Beschaffenheit unsrer damaligen (einstimmigen) Perioden: so sehen wir wohl, dass nur ein lockeres Band ihre Vorder- und Nachsätze zusammenhielt. Denn im Allgemeinen genügte schon jeder derselben für sich, da sowohl der Vordersatz als der Nachsatz von der Tonika durch die Tonleiter wieder zur Tonika führte; nur die anstrebende Richtung bezeichnete jenen und die zur Ruhe hinabführende diesen.

Mit Hülfe der zwei harmonischen Massen und der zwei durch sie möglichen Schlussarten, des ganzen und des halben Schlusses, ist die periodische Form vervollkommnet. Die Grundbegriffe

Ruhe, Bewegung, Ruhe,
Tonika, Tonleiter, Tonika,

stellen sich in der einstimmigen und dann in der harmonischen (für jetzt zweistimmigen) Periode so:

Ruhe,		Bewegung,		Ruhe,
Ruhe,	Bewegung,	Ruhe,	Bewegung,	Ruhe,
Tonika,	Tonleiter,	Tonika in 8vo,	Tonleiter,	Tonika.
Tonische Masse,	Bewegung,	Halbschluss,	Bewegung,	Ganzschluss.
Ruhe,		Bewegung,		Ruhe.

Diese vollkommnere Periodik führte uns aber auf die zweitheilige Form, die ebenfalls denselben Begriffen und Grundzügen:

Tonische Masse, Bewegung, Halbschluss, Bewegung, Ganzschluss,

entspricht.

Stellen wir uns ihre äussere Konstruktion vor, in zwei Theilen von zweimal acht Takten, mit periodischer Gestaltung jedes Theils in Vorder- und Nachsatz:

Erster Theil 8 Takte		Zweiter Theil 8 Takte	
Vordersatz, 4 Takte,	Nachsatz, 4 Takte,	Vordersatz, 4 Takte,	Nachsatz, 4 Takte,

so gehört der erste Vordersatz vorzugsweise der ersten oder tonischen Masse, der Tonika — schliesst auch (S. 68) regelmässig in dieser Masse. Er ist der Anfang der ganzen Tonentwickelung,

also der Ort, wo ihr Motiv oder ihre Motive festgestellt werden, der Moment, den wir die Ruhe genannt haben. Der erste Nachsatz mit dem Halbschlusse des ersten Theils und der Vordersatz des zweiten Theils zusammengenommen sind die Bewegung; in jenem steigert und bewegt sich der erste Theil zu seinem Ende; in diesem beginnt der zweite Theil, — aber nicht aus der Ruhe, sondern als Fortsetzung des ersten, und daher regelmässig nicht in der bestimmten und ruhigen Motivirung, wie der Anfang des ersten Theils. Im Nachsatze des zweiten Theils würde nun die erste Masse wieder vorherrschen müssen; da aber der ganze Schluss dieses Theils schon für sich entscheidend genug und ohnehin die Bewegung in demselben von Anfang an herrschend ist, so haben wir nicht nöthig, die letztere Bestimmung so genau festzuhalten, haben uns ohnehin gestattet, im zweiten Theile Vorder- und Nachsatz zu verschmelzen, wenn wir wollen. Sollte hiernach das Ende unbefriedigend erscheinen, so steht uns ja frei, es durch Anhänge zu verlängern und dadurch die tonische Schlussmasse zu verstärken.

Tonstück in drei Theilen.

Die letztere Anschauung beider Theile in einer Masse zeigt uns, dass trotz der Trennung durch den Schluss des ersten Theils eigentlich drei Haupt-Momente existiren. Wir könnten also aus den zwei Theilen auch drei Theile machen.

Ruhe.	Bewegung.		Ruhe.
Erster Theil.		Zweiter Theil.	
Vordersatz.	Nachsatz.	Vordersatz.	Nachsatz.
4 Takte.	4 Takte.	4 Takte.	4 Takte.
Erster Theil.	Zweiter Theil.		Dritter Theil.
8 Takte.	8 oder 16 Takte.		8 Takte.
Ruhe.	Bewegung.		Ruhe.

Hier ist abermals aus einem Vordersatze (nämlich des ersten Theils eines zweiltheiligen Tonstücks) ein Theil gemacht, der Vorder- und Nachsatz haben kann und am füglichsten mit einem Ganzschluss endet; wir haben ihm auch doppelte Grösse gegeben. Der zweite Theil beginnt mit der zweiten Masse und endet mit einem Halbschluss; der dritte Theil ist eine wirkliche oder ungefähre, vollständige oder abgekürzte Wiederholung des ersten Theils, vielleicht mit einem Anhange gewichtvoller schliessend.

Eine Unvollkommenheit dieser dreitheiligen Form liegt in dem Ganzschlusse des ersten Theils, der eigentlich schon vollkommen befriedigt, statt dass er eine Fortsetzung erwarten lassen sollte.

Es ist von Wichtigkeit, sich alle diese Verhätnisse recht klar und eigen zu machen; denn sie bewahren uns nicht blos vor Verwirrung und Missständen aller Art, sondern leiten und erleichtern auch unsre Erfindung, da sie uns überall das Ziel vorhalten, auf das wir losgehen und den Weg gleichsam abstecken, den wir dahin zu nehmen haben. Sobald wir also das erste Motiv ergriffen und jene Verhältnisse im Auge haben, kann uns ein sicherer Fortgang eigentlich nie fehlen; eher werden wir zuviel Wege vor uns erblicken und der Entschlossenheit bedürfen, uns durch rasche Wahl aus lähmenden Zweifeln zu reissen. Nicht der Mangel an Erfindung oder fortleitender Bahn ist es, der sich den Fortschritten des Jüngers meist in den Weg stellt, sondern eine Zweifelmüthigkeit, die nicht zu entscheiden wagt, welchen von zwei oder mehr offnen Wegen man gehen soll. Gegen diese Karakterschwachheit, die oft eben den begabtern Geistern am eigensten und gefährlichsten ist, muss der Jünger es sich als

Maxime

aussprechen, von mehrern gleich guten Wegen den ersten besten einzuschlagen und den einmal betretnen ohne Wanken zu Ende zu verfolgen. Steht es ihm doch frei, nachher auch die andern durchzugehen! In einer höhern Sphäre treten höhere Entscheidungen ein, nämlich eine innere Stimme, die uns das Eine Rechte diktirt. Aber auch da noch kann eine angewöhnte Zweifelmüthigkeit uns zaudern und irre machen, wie jeder Künstler mehr oder weniger an sich erlebt haben wird.

Vergleichen wir nun zum Schlusse mit obigen Grundsätzen unsern ausgedehntesten Satz, No. 86. Dieser erste Theil eines unvollendet gebliebnen Tonstücks sollte in breitern Massen sich entfalten, und so wurden dem ersten Tonpaare, *e—g*, zwei Takte eingeräumt, die von demselben in fortwährender Wiederholung ausgefüllt sind. Achtel herrschen vor, aber der bewegtere Auftakt lässt den nachfolgenden Hauptton um so gewichtiger erscheinen; um ihn vollends abzusondern, zerfällt auch das folgende Achtel in Sechszehntel. Ein andres Mittel der Belebung ist im folgenden Takte die Abbeugung auf die tiefern Töne *c—e;* doch bleibt *e—g* herrschend. Diese ganze bewegliche und doch so einfache Figur kommt auf dem gewesnen H递tone, dem Viertel im zweiten Takte, zu einem rhythmischen Abschlusse. Das Nächstliegende war nun, diesem ersten Gliede (a) ein zweites gleichgebildetes folgen zu lassen. Dies ist wenigstens in soweit geschehen, als das folgende Glied gleiche Länge, gleichen Endpunkt, gleiche Figur des Auftakts hat. Zugleich sind wir aber, der bekannten Richtung des Vordersatzes folgend, auf höhere Tonstufen geschritten. Nur die blosse Tonwiederholung würde endlich ermüden; statt ihrer tritt also das

letzte Motiv des ersten Gliedes (aus dem zweiten Takt) ein, und nun wird nach der längern und bedeutendern Bewegung auch der Schluss im vierten Takte gewichtiger. — Hier hätte der Vordersatz schliessen können; er wäre aber zu unbedeutend erschienen, da er ohnehin nur in einer einzigen Masse ruht, mit geringer melodischer Entfaltung. So erfolgte denn, der ersten Absicht entsprechend, eine ebenmässige Wiederholung beider Glieder. Hat sich aber nunmehr der ganze Vordersatz in vier breiten ruhigen Massen dargelegt: so spricht sich der erregtere Karakter des Nachsatzes, besonders zu Anfange, durch kürzere, also weniger ruhige Glieder (e und f) aus, folgt aber doch zuletzt seinem ursprünglichen Hang, indem er die letzten Glieder, f und g, zu einem ungestört hinströmenden Endsatze zusammenschmilzt.

Dass der Künstler nicht alle diese Ueberlegungen vorsätzlich und umständlich durchzugehen braucht, am wenigsten bei einem so unbedeutenden Satze, versteht sich von selbst. Aber er hat sie blos desswegen nicht nöthig, weil ihr Inhalt ihm schon längst bekannt und zur andern Natur geworden ist. Eben damit dies auch ihm vollkommen geschehe, muss der Jünger sich alle diese Vorstellungen unermüdlich vorhalten und zu voller Erkenntniss und Geläufigkeit bringen. Hierzu aber giebt ihm die Stufe der zweistimmigen Komposition auf dem Grunde der Natur-Harmonie hinlänglichen Stoff. Es ist um so rathsamer, hier die Uebungen fortwährend zu wiederholen und zu erweitern, da wir bald auf längere Zeit von selbständigem Bilden zurücktreten müssen, und unser Formgefühl bei den bevorstehenden Entwickelungen eine Zeit lang ungefördert bleiben wird*). Die

Vierte Aufgabe,

die sich ihm stellt, ist: wenigstens einige Versuche in grössern zweistimmigen Kompositionen, also in Tonstücken von zwei und drei Theilen, mit und ohne Anhang, zu machen. Hiermit krönt und schliesst er die Reihe von Kompositionen, deren er bis jetzt mächtig geworden. Die Formen derselben waren

Satz,
Periode,
Zweitheiligkeit,
Dreitheiligkeit.

Alle diese Gestalten hatten zu ihrem ausschliesslichen oder doch hauptsächlichen und das Weitere bedingenden Inhalte streng genommen nur Einen Gedanken, durch das erste oder Hauptmotiv ausgesprochen oder angeknüpft. Eine solche, einen einzigen —

*) Hierzu der Anhang B.

oder einen Hauptgedanken in Satz-Periodenform, zwei oder drei Theilen ausführende Komposition nennen wir

L i e d,

gleich viel, ob dasselbe für Gesang bestimmt (und mit Text vereint) ist, oder nicht.

Fünfter Abschnitt.

Der doppelzweistimmige Satz.

Nicht weiter, als im Obigen geschehen, lassen sich die Formen für zweistimmige Naturkomposition ausdehnen ohne Gefahr, in Wiederholung und Undeutlichkeit zu verfallen. Dies erkennt man daraus, dass wir nur zwei Massen und nur zwei wesentlich verschiedne Schlüsse haben; schon bei einem Tonstück von zwei Theilen müssen diese Schlüsse wiederholt werden, bei Anhängen noch öfter; schon in der dreitheiligen Form stellt sich eine in der Sache liegende Unvollkommenheit ein; — bei grössrer Ausdehnung würde des Wiederholens allzuviel.

Es frägt sich aber, ob nicht eine i n n e r e Bereicherung zu erlangen wäre? — Sobald wir n e u e T ö n e dazu nehmen, genügt unser jetziges System nicht mehr; diese Erweiterung bleibt mithin einer neuen Abtheilung überlassen. Für jetzt bietet sich also nur noch Eins dar:

Vermehrung der Stimmzahl.

Da die bisher gebrauchten zwei Stimmen sich so wohl und genau zu einander fügten, so scheint die zweimalzweistimmige Komposition gelegner, als die dreistimmige.

Um aber unsre Stimmen ohne Verwirrung verdoppeln zu können, geben wir jedem Paar eine besondre Tonhöhe. Dies ist also unser dermaliger Tonstoff.

89 

Was ist nun unser Gewinn an ihm?

Vor Allem eine grössere und breiter ausgelegte Tonfülle, wenn

wir beide Stimmpaare mit einander führen. Freilich wird die grössre Tonmasse weniger leichtbeweglich sein, als der bisherige zweistimmige, oder gar der frühere einstimmige Satz; und überdem ist im Grund ausser dem materiellen Zuwachs nichts Neues gefunden, denn jedes Stimmpaar bewegt sich in gleichen Intervallen und Richtungen mit dem andern.

Dies bringt uns aber darauf,

1) entgegengesetzte Richtungen,

2) verschiedne Intervalle der Stimmpaare

zu versuchen.

Wo im zweistimmigen Satze die Massen regelmässig wechseln, können unsre Stimmpaare sich ohne Bedenken in entgegengesetzten Richtungen bewegen;



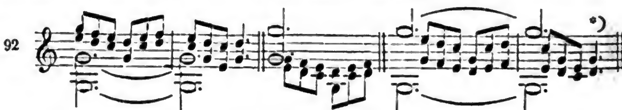
dessgleichen, wo eine einzige Masse herrscht. Wir nennen diese Bewegungsart die Gegenbewegung.

Diese und die vorige Anwendung des doppelzweistimmigen Satzes sind die natürlichsten, denn sie beruhen auf der im Allgemeinen zweckmässigsten Begleitungsform (No. 70) des zweistimmigen Satzes. In einzelnen Momenten können jedoch beide Stimmpaare mit verschiednen Intervallen nach willkührlicher Gestaltung



sich zu einer Masse zusammenfügen.

Da wir ferner gefunden haben, dass der Grundton der zweiten Masse auch der ersten eigen ist, so können zwei Stimmen diesen gemeinschaftlichen Ton in mannigfacher Art festhalten, während die andern sich beliebig in beiden Massen bewegen.



*) Die dritte Stimme scheint auf den ersten Blick neue Töne zu enthalten; aber es sind die bekannten, nur in tieferer Oktave für das tiefere Stimmpaar.

Wir wollen solche durch die Bewegung der übrigen Stimmen fortgehende Töne Haltetöne nennen; sie geben der ganzen Tonbewegung materiellen Zusammenhang, körperliche Verbindung.

Da aber alle unsre Töne und Massen aus der Tonika stammen, also geistig mit ihr einig sind, so können wir diese geistige Einheit zulezt körperlich verwirklichen, unsre Oberstimmen durch beide Massen und alle beliebigen Intervalle führen und dazu die Unterstimmen den gemeinsamen Stammton, die Tonika, festhalten lassen;

93



eine Figur, die besonders geeignet ist, am Schlusse noch einmal die ganze Tonentwickelung zusammenzufassen, oder auch dem Anfang eine gedrungne Kraft zu verleihen, bis dann alle Stimmen zusammen sich in Bewegung setzen. Beweglicher werden diese durchklingenden Haltetöne durch Rhythmisirungen mancherlei Art, die entweder den Rhythmus der übrigen Stimmen verstärken, oder sich mit ihm in Gegensatz stellen, da beweglich, wo jener ruht, und da haltend, wo er vorschreitet.

94



Wenn wir nun diesen neuen Gestaltungen:

1. den verdoppelten Stimmen, No. 89,
2. der Gegenbewegung, — No. 90,
3. den willkührlich zusammengesetzten Massen, No. 91,
4. den Haltetönen, — No. 92 und 93

noch

5. die Abwechselung des zweimal-zweistimmigen Satzes mit dem einfach zweistimmigen,
6. die Abwechselung zwischen dem höhern und tiefern Stimmpaare,

zurechnen, so überblicken wir hier unser gesammtes Material.

Es bietet uns einen neuen Gegensatz zwischen grössrer und geringerer Masse, damit aber auch eine dritte Art der Steigerung und Milderung, die wir bisher im Ganzen nur durch Richtung der Tonfolge und Rhythmik darstellen konnten. Zugleich finden wir in diesem Gegensatz ein neues Mittel, das Beweglichere und das Festere oder Schwerere karakteristischer darzustellen, als durch blosse rhythmische Betonung. Aber auch das

frühere Steigerungs- und Milderungsmittel findet neuen Spielraum darin, dass man bei der Trennung der Stimmpaare von den tiefern Stimmen nach den höhern sich erheben,

95 

oder von der Höhe sich herabsenken kann in die tiefern Stimmen. — Dies sind die nächstliegenden Gestaltungen des zweimal-zweistimmigen Satzes; sie geben genugsamen Stoff zu den Uebungen, die vorzugsweise bestimmt sind, die Grundformen aller musikalischen Konstruktion zur Anschauung und Geläufigkeit zu bringen, und der Erfindungskraft einen zwar beschränkten, aber gesicherten Spielraum zu eröffnen, innerhalb dessen sie sich frei und mannichfach ergehen und entfalten kann. Nur weniger Winke bedarf es dabei noch hinsichts der

Verwendung der Mittel.

Früher standen uns nur zwei Stimmen zu Gebote und wir trennten sie nicht, um stets Harmonie zu haben. Jetzt besitzen wir zweimal zwei Stimmen, können aber auch mit einem der beiden Stimmpaare auskommen, woraus eben die zuvor erwähnten Gegensätze zwischen weniger und mehr, hohen und tiefen Stimmen u. s. w. gewonnen sind. Nun ist aber rathsam, dass wir unsre Mittel

in klarer Ordnung

und nach verständigem Plane

verwenden.

Erstere erfodert, dass wir das Eintreten oder Wiederaufhören eines Stimmpaars nicht willkührlich geschehen lassen, sondern uns dabei dem Ideengange des Ganzen anschliessen, wie er sich in der rhythmischen Konstruktion bestimmt gezeichnet hat. Der Wechsel geschehe also in der Regel nur bei einem rhythmischen Abschnitte, wie in No. 95, oder wenigstens mit einem neuen rhythmischen Gliede, wie in No. 94.

Die Planmässigkeit oder Zweckmässigkeit erlaubt keine allgemeine Regel; sie kann nur aus dem besondern Inhalte jedes Satzes hervorgehen. Im Allgemeinen wird man wahrscheinlich die Schlüsse kräftig, also mit allen Stimmen ausführen, auch den Anfang gern stark setzen, wofern er nicht; wie No. 86, eine Steigerung bezweckt. In diesem Falle wird es meist rathsam sein, den Zutritt des zweiten Stimmpaars erst auf den entscheidenden Moment zu versparen, ihn z. B. in No. 86 erst nach d geschehen zu lassen, da c und d blosse Wiederholungen von a und b und schon durch die höhere Lage gesteigert sind. Wollte man früher, so müsste

man — nicht bei d, sondern bei c eintreten lassen, weil c und d ein Ganzes sind, als steigernde Wiederholung von a und b.

Nicht ohne Vortheil wird es bei diesen Arbeiten sein, wenn man nach erlangter klarer Anschauung von dem oben entwickelten Tonwesen sich mit den Vorstellungen umgiebt, in denen unser bisheriges Tonsystem wirklich lebt und herrscht. Trompeten- und Marschesklang, Waldhörner und Waldeinsamkeit, oder Jagdleben, — oder auch der kriegerische Bund von Hörnern und Trompeten, der ländliche Klang von Waldhörnern und sanfteinstimmenden Klarinetten, Naturgesänge und unschuldige Tänze: dies sind Vorstellungen, die oft ihr volles Genügen finden in der Sphäre unsrer bisherigen Bildungen, und die unsre Bewegungen darin beleben und zu reicherm, gehaltvollerm Schaffen leiten. — Nur muss man wohl im Sinne behalten, dass diese Vorstellungen nur A n r e g u n g, nur M i t t e l z u m Z w e c k e sein sollen, dass die genannten Instrumente noch ganz andre Seiten bieten, die erwähnten Formen noch ganz andre Bedingungen haben, als bisher zur Betrachtung kommen konnten; dass endlich alle erwähnten oder ihnen anschliessenden Vorstellungen auch auf ganz andern Wegen, mit ganz andern Mitteln verwirklicht werden können, dass man also also keiner dieser Aufgaben — überhaupt keiner Aufgabe eher sicher und vollkommen gewachsen ist, als bis man sich im Vollbesitze der Kunst befindet.

Mit der folgenden Abtheilung beginnt eine Reihe von Auseinandersetzungen und Uebungen, die das freiere Bilden eine Zeit lang ausschliessen. Wir rathen, neben diesen neuen Uebungen den freiern Satz mit zwei oder vier Naturstimmen fleissig und eifrig fortzusetzen und sich dadurch den Sinn für Melodie und Rhythmus, der erst später wieder neue Nahrung erhält, rege zu erhalten.

Dritte Abtheilung.

Die Harmonie der Durtonleiter.

Wie mannigfach sich auch unser Tonwesen bereits entwickelt hat, so liegt doch das Ungenügen alles Bisherigen klar vor Augen. Wir hatten zuerst die vollständige diatonische Tonleiter, sogar mit der Möglichkeit, fremde Töne in unsre Bildungen aufzunehmen; aber wir wussten uns nur einstimmig zu bewegen. Sodann gewannen wir harmonische Massen und die Möglichkeit, zwei oder allenfalls vier Stimmen mit einander gleichzeitig zu verbinden; aber hiermit wussten wir nicht einmal die ganze Tonleiter zu vereinigen; auch die zuletzt versuchte Vierstimmigkeit war im Wesentlichen doch nur eine Verdopplung zweistimmiger Sätze.

Der nächste Schritt ist offenbar:

wir müssen die vollständige Tonleiter in Verbindung mit Harmonie gebrauchen lernen.

Wir beginnen also von Neuem die mehrstimmige Komposition. Und zwar wollen wir mit dem

vierstimmigen Satze

beginnen, schon desswegen, weil wir zuletzt vier Stimmen besessen haben; wichtigere Gründe werden sich bald*) aus der Sache selbst ergeben.

Erster Abschnitt.

Auffindung der ersten Harmonien.

Vor Allem müssen wir also Harmonien auffinden für die Begleitung der ganzen Tonleiter.

Hier richtet sich unser Blick zuerst auf die erste harmonische Masse, deren vorzügliche Wichtigkeit und Regelmässigkeit wir schon S. 58 erkannt haben. — Diese Regelmässigkeit besteht aber darin, dass ihre drei Töne (*c—e—g*) terzenweis über einander stehen.

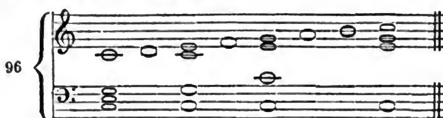
Die terzenweise Verbindung von drei — oder mehr Tönen zu einer Harmonie heisst Akkord.

*) Im zweiten Abschnitte dieser Abtheilung unter E.

Der tiefste Ton in einem solchen Terzenbau (z. B. in dem Akkorde *c—e—g*) heisst Grundton. Er ist der wichtigste Ton im Akkord, eben weil er dem ganzen Bau zur Grundlage dient. Daher werden die Verhältnisse der übrigen zum Akkorde gehörigen Töne nach ihm bestimmt; der nächste Ton (oben *e*) heisst die Terz, der folgende höhere die Quinte, — nämlich des Grundtons.

Hiermit haben wir also einen Akkord, und zwar einen Akkord von drei Tönen, gefunden; später werden sich Akkorde von mehr als drei Tönen zeigen. Zur Unterscheidung von ihnen nennen wir jeden Akkord von drei Tönen (von Grundton, Terz und Quinte) einen Dreiklang. — Unsre erste Masse, wie sie in No. 62 und 65 aufgestellt worden, ist also ein Dreiklang. Zwar erscheint sie in No. 62 mit sechs, in No. 65 mit neun Tönen; aber man sieht sogleich, dass dies nur Wiederholungen oder Verdopplungen der drei wesentlich verschiednen Töne *c* und *e* und *g* sind.

Soviel über unsern ersten Akkord. Sehen wir nun, zu welchen Tönen der Tonleiter er Harmonie abgeben kann. Nur zu denen, die in ihm enthalten sind,



also zu *c*, *e*, *g* und *c*. Ueberall setzen wir den Grundton an die unterste Stelle und die übrigen Töne möglichst nahe an die Oberstimme.

Wo finden wir nun Harmonien für die andern Töne der Tonleiter? — Zuerst denken wir wieder an die zweite harmonische Masse. Diese haben wir zwar nicht so regelmässig und ihre Bildung (S. 57) nicht so unbedenklich befunden wie die der ersten, konnten sie aber doch gleichsam wie eine erste Masse benutzen, nämlich bei dem Halbschlusse des Vordersatzes oder ersten Theiles (S. 62), indem wir ihren dritten Ton, der eigentlich die Bedenklichkeiten erregte, wegliessen. Fügen wir ihrer damaligen Gestalt (*g—d*) eine Terz zu, nämlich *h*, das wir damals nicht besassen, wohl aber in unserm jetzigen Tonvorrathe (der Tonleiter) vorfinden: so haben wir einen zweiten regelmässigen Akkord von drei Tönen, einen Dreiklang *g—h—d*, gleich dem aus der ersten Masse aufgenommenen, der uns abermals einen Theil der Tonleiter begleiten hilft.

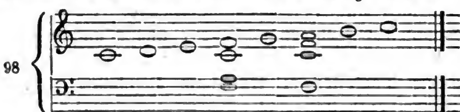


Auch hier haben wir die Akkordtöne möglichst nahe an die Oberstimme geschrieben.

Derselbe Akkord hätte auch noch die fünfte Stufe der Tonleiter, *g*, begleiten können, wenn nicht diese Stufe schon in No. 96 den ersten auf der Tonika gefundnen Akkord zur Begleitung erhalten hätte.

Nun sind noch die vierte und sechste Stufe der Tonleiter, *f* und *a*, unbegleitet. Hier verfahren wir vorerst versuchsweise, wie S. 56 bei der Auffindung der zweiten harmonischen Masse. Wir vereinen *f* mit *a*, gesellen ihnen terzenweise den dritten Ton, *c*, zu, und haben nun einen dritten Akkord, den Dreiklang *f—a—c*, der den vorigen gleichgebildet ist und uns zu der Begleitung der noch nicht mit Harmonie versehenen Stufen, *f* und *a*

98



dient. Auch zur ersten Stufe, zu *c*, könnten wir diesen Akkord gebrauchen, wenn diese nicht schon in No. 96 mit dem ersten Akkorde besetzt worden wäre.

Nunmehr haben wir unsern nächsten Zweck erreicht, alle Töne unsrer Tonleiter sind durch die gefundnen drei Dreiklänge mit Harmonie versehen.

99



Ehe wir uns jedoch auf dieses Resultat und den daraus zu ziehenden Gewinn näher einlassen, müssen wir unsern aufgesammelten Stoff, die drei Akkorde, näher kennen lernen. Es ist ja noch die Frage, ob die Akkorde, die wir aus *g—d* und *f—a* gebildet haben, auch eben so brauchbar sind, als der von der ersten Masse gewonnene, dessen Gehörigkeit bereits feststeht.

Alle drei Akkorde nun sind einander in allen Verhältnissen gleich.

1. Sie sind Dreiklänge, bestehen also jeder aus drei Tönen, dem Grundton, dessen Terz und dessen Quinte,
2. Die Terz in einem jeden ist eine grosse Terz*), die Quinte

*) Aus der allgemeinen Musiklehre darf eigentlich als bekannt vorausgesetzt werden, wie alle Intervalle heissen und gemessen werden. Der Sicherheit wegen sei jedoch Folgendes bemerkt.

Wollen wir das Verhältniss zweier Töne zu einander im Allgemeinen angeben, so zählen wir, auf der wievielten Tonstufe einer vom andern entfernt

ebenfalls eine grosse. Die Akkorde auf *G* und auf *F* sind also dem auf der Tonika *C*, dem tonischen Akkorde, vollkommen gleich.

Wenn wir nun den einen Akkord (die erste harmonische Masse) richtig und brauchbar gefunden haben, so müssen es auch die beiden andern, ihm ganz gleichen Akkorde sein.

Allein es knüpft sich noch eine andre Betrachtung an diese Akkorde. Der erste derselben steht auf der Tonika unsrer erwählten Tonart, hat auch desshalb den Namen tonische Harmonie oder tonischer Dreiklang. Hätten wir nicht *C*dur als Tonart genommen, sondern *G* oder *F*dur, so würden wir als tonischen

---

steht. Die unterste Stufe, von der wir anfangen zu zählen, heisst Prime, die folgende Sekunde, die dritte Terz, die vierte Quarte, die fünfte Quinte, die sechste Sexte, die siebente Septime, die achte Oktave. Wollen wir noch weiter zählen, so heisst die neunte None, die zehnte Dezime, die elfte Undezime, die zwölfte Duodezime, die dreizehnte Terzdezime (*decima tertia*), die vierzehnte Quartdezime (*decima quarta*). Nur so weit ist es nöthig zu zählen: in den meisten Fällen aber bedarf es nur der Zählung bis zur Oktave und None. Nehmen wir also z. B. *c* als Prime an, so ist *d* die Sekunde, *d* in der höhern Oktave die None, *e* die Terz u. s. w.; nehmen wir *e* als Prime an, so ist *f* die Sekunde, *a* die Quarte, *d* die Septime u. s. w.

Diese Abzählung ist leicht, aber — nicht genau. Denn wir wissen, dass jede Stufe erhöht oder erniedrigt werden kann; die blosse Angabe der Stufe sagt uns daher nicht, ob eine Erhöhung oder Erniedrigung, oder die unveränderte Stufe gemeint sei. Die Quinte von *c* z. B. ist *g*, oder — genauer zu reden: die *G*-Stufe. Ist aber nun der Ton *g* selbst, oder *ges* oder *gis* genannt? — das sagt uns der Name Quinte nicht.

Man bedarf also einer genauern Angabe; und zu dieser gelangt man, indem man ausmisst nach ganzen und halben Tönen, wie gross ein Intervall ist.

Wir haben nun viererlei Intervallgrössen zu merken: grosse, kleine, verminderte, übermässige Intervalle: und dies geschieht am leichtesten nach folgenden Merksätzen.

Gross sind alle in einer Durtonleiter einheimischen Intervalle von der Tonika an aufwärts gezählt. Von *C* an z. B. ist *d* eine grosse Sekunde, *C—e* eine grosse Terz, *C—f* eine grosse Quarte u. s. f. Folglich ist eine grosse Sekunde einen ganzen Ton gross, eine grosse Terz zwei ganze Töne, eine grosse Quinte drei ganze Töne (*c—d, d—e, f—g*) und einen halben Ton (*e—f*) u. s. w. Folglich sind auch *f—c* und *g—d* grosse Quinten, denn sie enthalten ebenfalls drei ganze und einen halben Ton; dessgleichen sind *f—a* und *g—h* grosse Terzen, denn sie enthalten eben wie *c—e* zwei ganze Töne.

Klein ist ein um einen halben Ton verkleinertes grosses Intervall. *C—e* und *c—g* z. B. waren grosse Terz und Quinte; *c—es* und *c—ges* sind kleine Terz und Quinte.

Vermindert ist ein um einen halben Ton kleiner gewordnes kleines Intervall. *C—es* war eine kleine Terz; *c—eses* oder *cis—es* wäre eine verminderte Terz.

Uebermässig endlich nennen wir ein um einen halben Ton vergrössertes grosses Intervall. *C—G* z. B. ist eine grosse Quinte; *c—gis* würde eine übermässige sein.

Das Nähere ist nicht hierher, sondern in die allgemeine Musiklehre gehörig.

Dreiklang (oder erste harmonische Masse) in *G*dur *g—h—d*, in *F*dur *f—a—c* gefunden haben, also dieselben Akkorde, die wir zuvor aus der Tonleiter von *C*dur herausgefunden haben. Hiernach erscheinen sie uns nun als Akkorde auf der Tonika von *G*dur und *F*dur, — sie stellen uns die Tonika — oder die Tonart *G* und *F*dur vor, obwohl sie auch in *C*dur einheimisch, aus Tönen der *C*dur-Tonleiter errichtet sind. So können wir denn diese beiden Akkorde als Erinnerungen an *G*dur und *F*dur, als Entlehnungen aus diesen Tonarten ansehen. Diese Tonarten sind aber mit derjenigen, in welcher wir uns eigentlich befinden (mit *C*dur), nächstverwandt*); und wir kommen daher zu der Einsicht:

> dass die Harmonie unsrer Durtonleiter zunächst besteht aus dem tonischen Dreiklang derselben und aus den entlehnten tonischen Dreiklängen der beiden nächstverwandten Durtonleitern.

Wie also jede Durtonart ihre beiden nächstverwandten Durtonarten in der nächsten Quinte über und unter ihrer Tonika neben sich hat: so finden sich auch neben dem eignen tonischen Akkorde noch die beiden tonischen Akkorde der nächstverwandten Durtöne, um die Harmonie für eine Durtonart vollständig zu machen.

Dieser doppelte Gesichtspunkt, unter dem wir unsern zweiten und dritten Akkord angeschaut haben:

1. einmal als Harmonien, die aus den Tönen unsrer erwählten Tonart gebildet und dieser angehörig sind,

---

*) Auch hierzu bemerken wir kürzlich aus der allgemeinen Musiklehre, dass zwei Durtonarten, die nur in einem einzigen Ton von einander abweichen, nächstverwandt heissen und sich am engsten an einander schliessen. *C* und *G*dur z. B.

c d e f g a h c
g a h c d e fis g

sind nur auf der *F*-Stufe, *C* und *F*dur

c d e f g a h c
f g a b c d e f

nur auf der *H*-Stufe von einander abweichend, folglich nächstverwandt. Im Quintenzirkel

Ges, Des, As, Es, B, F, C, G, D, A, E, H, Fis,

hat jede Tonart ihre beiden nächstverwandten zu beiden Seiten.

Die Quinte aufwärts haben wir schon Dominante genannt. Wollen wir neben ihr auch die nächste Quinte abwärts bezeichnen, so nennen wir jene Oberdominante, diese Unterdominante. Von *C* z. B. ist *G* die Oberdominante, *F* aber die Unterdominante. Die nächsten Verwandten jeder Durtonart sind also die Tonarten ihrer Ober- und Unterdominante.

Je mehr zwei Tonarten von einander abweichen, desto entfernter ist ihre Verwandtschaft; *D*dur und *B*dur z. B. sind mit *C*dur im zweiten Grade, unter sich im vierten Grade verwandt, denn sie sind von jenem auf zwei Stufen, unter einander aber auf vier Stufen abweichend.

2. dann als tonische Dreiklänge der beiden nächstverwandten Durtonarten, die wir von diesen geliehen haben und die uns an diese erinnern, —

wird uns nachgehends von grosser Wichtigkeit sein. Wir müssen ihn also klar fassen und festhalten. Dies wird uns erleichtert, wenn wir jetzt zum erstenmal in den Grundtönen der drei Akkorde die drei Buchstaben *G—C—F*, oder, wie wir sie nun stellen:

F—C—G

wiederfinden, die wir schon S. 25 als ein bedeutsames Schema bezeichnet haben. Hier nennt uns dasselbe die drei ersten gefundnen Akkorde und die drei nächstzusammengehörigen Tonarten, die Haupttonart mit den beiden nächstverwandten Tonarten.

Zweiter Abschnitt.

Prüfung und Berichtigung der Harmonie.

A. *Die vier Stimmen.*

Wir kehren nun zu unserm Harmonie-Gebilde No. 99 zurück. Zuvor hatten wir unser Augenmerk auf die Akkorde gerichtet, die sich in demselben zusammengefunden. Nun betrachten wir es von einer andern Seite.

Wir hatten begonnen mit der Tonleiter, die wir als erste Tonreihe oder Stimme obenan stellen. Jeder Ton derselben hat zunächst einen, dann einen zweiten, dann einen dritten Ton unter sich. Nehmen wir nun alle ersten (*c*, *d*, *e* u. s. w.), dann alle zweiten (*g*, *h*, *c* u. s. w.), dann alle dritten (*e*, *g*, *g*), endlich alle vierten Töne (*c*, *g*, *c* u. s. w.) als besondre Tonreihen zusammen, so sehen wir einen

Satz von vier zusammen erklingenden Stimmen

vor uns, eben so wie wir früher nur Sätze von zwei Tonreihen und selbst im zweimalzweistimmigen Satze meist nur Verdopplungen zweier verschiedner Stimmen gehabt haben. Die vier Stimmen, von der obersten angefangen, heissen

Diskant, (oder Sopran) oder erste,
Alt, - zweite,
Tenor, - dritte,
Bass, - vierte.

Damit man die verschiednen Stimmen und ihren Gang genau erkenne, setzen wir No. 99 noch einmal partiturmässig*) her.

Diskant
(erste Stimme.)

Alt
(zweite Stimme)

Tenor
(dritte Stimme.)

Bass
(vierte Stimme.)

Die oberste und unterste Stimme (Diskant und Bass) heissen Aussenstimmen, die zwischen ihnen liegenden (Alt und Tenor) heissen innere oder Mittelstimmen.

B. *Der Zusammenhang der Akkorde.*

Es ist aber nicht genug, dass jeder Akkord für sich allein wohl gebildet erscheine; sie sollen zusammen ein harmonisches Ganzes sein, wie die Tonleiter ein melodisches Ganzes geworden ist, — sie sollen Zusammenhang, innere Verbindung, Einheit haben. Ist das wohl in No. 99 der Fall? —

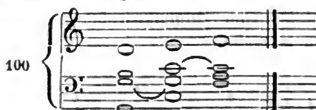
Eine oberflächliche Einheit liegt schon darin, dass alle Töne dieser Harmonien sich in ein und derselben Tonart befinden. Allein dies kann noch nicht genügen, da wir uns (S. 85) erinnern, dass unser zweiter und dritter Akkord eigentlich doch nur entlehnt, ursprünglich andern Tonarten zugehörig war.

Ein bestimmteres Band erblicken wir in den Verbindungstönen, welche jeder unsrer Akkorde mit seinen Nachbarn gemeinschaftlich hat. So sahen wir schon früher (S. 58) unsre beiden harmonischen Massen durch einen gemeinschaftlichen Ton, die Dominante, zusammenhängen; und so sind hier unser erster, zweiter und dritter Akkord durch das ihnen gemeinschaftliche *g*, — der dritte, vierte, fünfte, sechste durch das gemeinschaftliche *c*, — der siebente und achte durch das gemeinschaftliche *g* verbunden. Nur zwischen den Akkorden zu der sechsten und siebenten Stufe fehlt diese Verbindung. —

Fragen wir nach der Ursache der Verbindung zwischen den Akkorden: so wissen wir vor Allem, dass der Akkord auf *G* an

*) Partitur heisst diejenige Abfassung eines mehrstimmigen Tonstücks, in der, wie oben, jede Stimme, oder wenigstens jede zusammengehörige Stimmklasse eine besondre Linie hat. Das Nähere über Einrichtung, Verständniss und Vortrag der Partitur in der allg. Musiklehre des Verf.

die Stelle der zweiten Masse getreten ist, und — so wie diese selbst — mit der tonischen Harmonie durch die Dominante zusammenhängt. Diese Dominante war die Quinte in der tonischen Harmonie, die Quinte von *C*. — Aber ebensowohl ist auch *C* die Quinte von *F*. Nehmen wir an, wir befänden uns nicht in *C*dur, sondern in *F*dur, so würde *F* die Tonika, *f—a—c* der tonische Dreiklang, also *C* die Dominante oder auch die Quinte in *f—a—c* sein, wie *G* in *c—e—g*. Folglich hängt *c—e—g* mit *f—a—c* in derselben Weise zusammen, in welcher *g*, *h*, *d* mit *c*, *e*, *g* zusammenhängt, und wir entdecken also, dass auch hier die Dominante das Band der Harmonie ist. Am deutlichsten stellt sich dies im zweiten bis vierten der obigen Akkorde —

100 

heraus. Der *G*-Akkord als Dominantenharmonie von *C* hängt mit dem *C*-Akkorde, und dieser, als Dominantenharmonie von *F*, mit dem *F*-Akkorde zusammen, beide mittels der Dominanten (von *C* und *F*) *g* und *c*. So steht also jeder in No. 99 gebrauchte Akkord mit den nächstliegenden in einem (wie die Kunstsprache es ausdrückt) dominantischen Verhältnisse. Nur zwischen den Akkorden, die die sechste und siebente Stufe begleiten, findet dieses Verhältniss nicht statt.

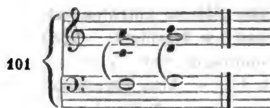
Endlich deuten die Akkorde in No. 99 stets nächstverwandte Tonarten an, — *C* und *G*dur, *G* und *C*dur, *C* und *F*, *F* und *C*, *C* und *F* und zu allerletzt wieder *G* und *C*dur. Nur bei der sechsten und siebenten Stufe ist dies nicht der Fall; hier treffen *G* und *F*dur zusammen. Ueberall zeigt sich also harmonischer Zusammenhang, nur bei dem Schritt von der sechsten zur siebenten Stufe fehlt er.

C. *Fehlerhafte Fortschreitungen.*

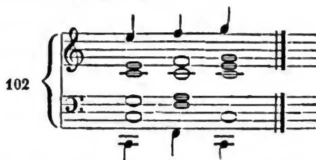
Untersuchen wir nun den mangelhaften Schritt von der sechsten zur siebenten Stufe näher, so finden wir noch andre unerwünschte Verhältnisse.

1. *Oktavenfolge.*

Erstens nimmt jede unsrer vier Stimmen durchgängig ihren besondern Weg; zu Anfange geht z. B. die erste von *c* nach *d*, nach *e*, die zweite von *g* nach *h*, nach *c*, die dritte von *e* nach *g*, das sie wiederholt, die vierte von *c* nach *g* und wieder nach *c*. Nur von der sechsten zur siebenten Stufe schreitet der Bass sowohl, wie der Alt von *f* zu *g*.

101


Der Alt sagt also nichts Andres als der Bass. Allein er ist auch nicht eine blosse Verdopplung und Verstärkung, wie wir sie bei dem ersten Versuche des zweistimmigen Satzes (No. 57) gesehen haben; denn er steht mitten unter den andern Stimmen und will sich gleich ihnen als eine besondre Stimme geltend machen. Eben in dieser Zweideutigkeit liegt aber ein Uebelstand; der Alt ist hier weder eine besondre Stimme, noch eine blosse, eigentlich (S. 53) gar nicht zum Stimmgewebe gehörige Verdopplung, wie z. B. in diesem Sätzchen —

102


die oberste und unterste (in Viertelnoten geschriebne) Stimme, von denen man gleich erkennt, dass sie blos Verdopplungen von Diskant und Bass sind, während die eigentliche Harmonie in den vier mittlern, mit ganzen Noten geschrieben enthalten ist.

Solche Fortschreitungen nun, wie in No. 101 zwischen Alt und Bass, werden falsche Oktaven (oder Oktaven, schlechtweg) genannt; sie geben dem Satz ein zweideutiges Ansehn, klingen aus dem Stimmgewebe hohl heraus und berauben dasselbe der vollen Mannigfaltigkeit von vier verschiednen Stimmen. Wir wollen sie für jetzt durchaus vermeiden, obwohl die Zeit kommen wird, wo wir auch von ihnen den rechten Gebrauch machen lernen. Selbst die unschuldigen Oktaven (No. 102) wollen wir uns für jetzt versagen, da sie uns mindestens eine Stimme entziehen; denn zwei in Oktaven gehende Stimmen sind (S. 53) gleichsam für eine einzige zu achten. Auch wollen wir nicht Zeit verlieren mit dem Herausklauben von Fällen, wo die Oktaven vielleicht doch schon zulässig wären; denn diese finden sich zu rechter Zeit von selbst.

Wie aber wollen wir die falschen Oktaven in No. 101 beseitigen?

Der Bass war uns unentbehrlich; wir fanden zu *a* und *h* keine andre Harmonie, als die Akkorde auf *f* und *g*. Der Fehler liegt also im Alt, — darin, dass auch der Alt, wie der Bass, von *f*

hinauf nach *g* geht; dies darf nicht sein. — Nun erinnern wir uns aber, dass der Akkord *g*, *h*, *d* eigentlich nichts Andres ist, als unsre ehemalige zweite Masse *g*—*d*, *f*. Wir könnten also jenes *f* aus dem vorigen Akkord im folgenden beibehalten; —

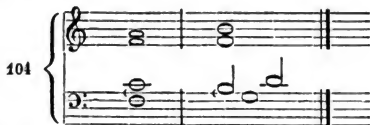
103 

dann schreitet der Alt nicht mit dem Bass in Oktaven fort, dann haben auch diese beiden Akkorde einen gemeinschaftlichen, verknüpfenden Ton, das *f*. — Ob sich dies rechtfertigen lässt, werden wir bald untersuchen.

2. *Quintenfolge.*

Allein es birgt sich zweitens noch ein Uebelstand in dieser Stelle; der nämlich, dass zwei Stimmen mit einander in Quinten fortschreiten, Quinten machen. Wir sehen, dass der Tenor und Bass im ersten, wie im zweiten Akkorde eine Quinte bilden, und empfinden, dass dieser Quintenfolge ein greller Klang eigen ist, der besonders deutlich hervortritt, wenn diese falschen Quinten nicht von dem Zusammenklange zu vieler Stimmen verhüllt werden, wenn wir z. B. oben, in No. 103, den Alt oder Diskant weglassen.

Auch Quintenfolgen werden wir später zulässig und recht finden, wollen sie aber jetzt ohne Weiteres vermeiden, da sich erst weiterhin die Fälle ihrer Zulässigkeit ergeben. — Im obigen Falle nun beruht wieder der Fehler darin, dass der Tenor von *c* nach *d* schreitet, während der Bass von *f* nach *g*. Bei den Oktaven halfen wir uns durch Liegenlassen des ersten Tons; hier kann offenbar das *c* nicht liegen bleiben, da es nicht in den Terzenbau des folgenden Akkordes gehört. Wenn es nun weder hinaufschreiten, noch liegen bleiben kann, so muss es wohl hinabgehen in den nächsten Akkordton, also nach *h*. Allein dann fehlt uns der Ton *d*? — wir theilen also die Geltung des Akkordes zwischen *h* und *d*;

104 

so haben wir zuerst die Quinten vermieden, und dann doch noch den Akkord vollständig vernommen; das Erstere haben wir durch

Gegenbewegung (S. 76) erlangt, indem der Tenor in entgegesetzter Richtung zum Basse sich bewegte; das Andre hat uns Gelegenheit gegeben, in ein und demselben Akkord einer Stimme zwei Töne, also grössere Belebung, zu ertheilen. Hiermit ist also der letzte Missstand jener bedenklichen Stelle beseitigt*).

Dergleichen nachschlagende Akkordtöne heissen **harmonische Beitöne**.

D. *Der Dominantakkord.*

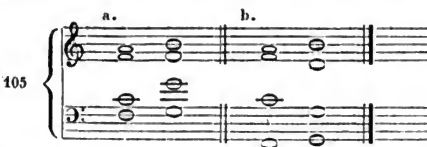
Dieser Weg hat uns nun unabsichtlich auf einen **neuen Akkord**, und zwar **von vier Tönen**, geführt

g — h — d — f,

während unsre bisherigen Akkorde nur drei Töne hatten; der vierte Ton des neuen Akkordes ist vom Grundton die Septime. — Akkorde von vier Tönen nennen wir **Septimen-Akkorde**; sie werden nach dem neu hinzugekommenen Intervall der Septime so genannt, weil dieses sie von den Dreiklängen unterscheidet; — der Septimenakkord *g—h—d—f*, ohne Septime *f*, wäre eben nur ein Dreiklang, *g—h—d*. Später werden wir allmählig mehrere Septimen-Akkorde kennen lernen. Der jetzt entdeckte, **auf der Dominante**, ist aber von besondrer Wichtigkeit; wir geben ihm daher den auszeichnenden Namen: **Dominant-Akkord**.

---

*) Es giebt noch manche andre Wege, jene unzulässigen Fortschreitungen zu vermeiden. Man könnte den Tenor weit hinauf, über den Alt weg, in einen ganz andern Akkordton (a) führen, oder ihn sowohl, wie den Alt in andre Töne (b)



hinabschreiten lassen; andrer Auswege, die sich später zum Theil von selbst öffnen, nicht zu gedenken. Auch sind beide obige Führungen gar wohl zulässig. Nur liegen sie unverkennbar nicht so nahe, als die in No. 104 erfundne: denn bei a muss der Tenor weit weg und sogar über eine höhere Stimme hinüberschreiten, auch bleibt der Akkord unvollständig, bei b aber schreiten zwei Stimmen, Alt und Tenor, in entlegne Akkordstufen. Wir bleiben also für jetzt bei unsrer Weise, bis wir sie uns besser ersetzen können. Dies Letztere aber wird allerdings wünschenswerth sein; denn das zuerst erscheinende zweifache *h* ist allerdings — aus Gründen, die wir später erfahren werden, nicht wohlansprechend. Nur für jetzt müssen wir es uns gefallen lassen, wenn wir nicht der systematischen Entwickelung vorgreifen wollen; erst No. 200 bringt die Lösung dieses Falles — ohne Abänderung oder Umgestaltung der Harmonie.

Ueber diesen Akkord ist mancherlei zu bemerken. Vor Allem fragt sich, ob er wohl überhaupt für ein zulässiges harmonisches Gebilde zu achten? — Wir können schon auf unserm gegenwärtigen Standpunkt unbedenklich Ja sagen, obgleich der wissenschaftliche Beweis erst später zu geben ist. Denn schon jetzt sehen wir ihn terzenweis erbaut und erkennen in ihm den Dreiklang *g—h—d*, der gerechtfertigt ist und die zweite harmonische Masse *g——d—f*, die wir bei der Naturharmonie wenigstens anwendbar gefunden und die in ihrer Verschmelzung mit dem Dreiklang von einer ihrer Bedenklichkeiten, der unregelmässigen (nicht terzenweisen) Gestaltung befreit ist.

Sodann zeigt sich der Dominantakkord in der Tonart nur einmal, auf der Dominante derselben, und sonst auf keiner andern Stufe. Dreiklänge fanden wir in *C*dur auf *C, F* und *G*, den Dominantakkord nur auf der Dominante, *G*. Zwar könnten wir auch den andern Dreiklängen Septimen zufügen:

c, e, g — und *h*,
f, a, c — und *e*.

Aber schon unser Gehör sagt uns, dass dies ganz andre Akkorde sind; wir sehen bei näherer Untersuchung, dass der Dominant-Akkord eine kleine Septime hat, jene Versuche aber eine grosse.

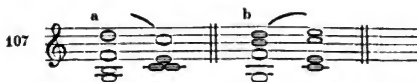
Endlich weiset uns der Dominant-Akkord (wie gesagt) auf die zweite Masse und mit dieser auf die um ihre Tonika bewegte Tonleiter (S. 25) zurück; er ist die Vollendung dessen, was in jenen frühern Gestalten sich voraus andeutete, —

G, a, h, C, d, e, F,
G, — — — D, — F,
G, — H, — D, — F.

Also folgt er auch der ursprünglichen Richtung dieser Vorbildungen. Seine Bestimmung ist, sich in die Tonika — in die erste harmonische Masse — in den tonischen Dreiklang zu bewegen zu befriedigender Ruhe. Diesem Zug folgen alle seine Töne; sein Grundton (die Dominante) geht zur Tonika, aus der sie ja (No. 62) entsprungen, auf die sie sich zurück bezieht; seine Terz geht, wie das ganze erste Tetrachord (S. 25) in die Tonika; seine Septime wendet sich der Tonika zu und tritt in den ersten auf ihrem Wege liegenden Ton der tonischen Harmonie, *e* —



Seine Quinte kann ebensowohl nach der Tonika, wie bei a,

107 

als nach der Terz, wie bei b fortschreiten; doch ziehen wir in der Regel das Erstere (a) vor, weil wir lieber den Grundton, als einen andern Ton des Akkordes doppelt nehmen — und die Terz aus später zu erwähnenden Gründen am wenigsten gern verdoppeln. Diese nach dem Wesen des Dominant-Akkordes nothwendige Fortschreitung nennt man seine **Auflösung***). Von einem Akkorde,

---

*) Wir werden später allerdings erfahren, dass von dem oben ausgesprochnen Gesetz über die Auflösung des Dominantakkordes theilweis abgewichen, ja, dass derselbe in ganz andre Akkorde aufgelöst oder übergeführt werden kann; bei diesen Mittheilungen wird dann nachgewiesen werden müssen, aus welchem Grund von dem Gesetze des Dominantakkordes abgewichen werden kann und dass dasselbe in der That die Regel bildet, die Abweichungen aber nur die für bestimmte und beschränkte Fälle statthaften Ausnahmen. Da aber jenes Gesetz des Dominantakkordes ein Grundgesetz für die ganze Harmonik (S. 25) ist, zu dem alle fernern Gesetze sich nur als Folgerungen und Zusätze verhalten: so ist es wünschenswerth, dasselbe sobald und so sicher wie möglich als ein solches zu fassen.

Der erste Erweis wird nun dem unmittelbaren Musiksinn oder Gefühl zu geben sein. Man versuche, den Dominantakkord im Ganzen oder in einzelnen Stimmen abweichend zu führen, so werden sich die Abweichungen zum Theil **gefühlswidrig**, zum Theil (das sind nämlich die ausnahmsweisen Wege, die später zu erwähnen sind) wenigstens **minder zusagend** für das Gefühl zeigen, als der regelmässige Gang. — Spricht das Gefühl beim blossen Zuhören nicht entschieden genug, so suche man es dadurch zu schärfen, dass man die zweifelhaften Schritte **singen** lässt; man lasse z. B. unter Angabe des Akkordes *f* singen und von da nach *e* gehn, dann wieder *f* und von da nach *g* aufwärts singen, — oder *h* und darauf *c* folgen, dann abermals *h* und darauf *g* oder *a*. Der ungeübteste Sänger wird bei nur geringer Fähigkeit die natürlichen Fortschreitungen leicht und richtig treffen; die regelwidrigen wird selbst der geübtere Sänger entweder verfehlen, oder er wird sie doch im Singen als widerstrebend empfinden.

Der zweite Erweis fusst auf der Erkenntniss von der Entstehung des Ton- und Harmoniewesens und auf dem hieraus sich ergebenden Sinn der einzelnen Gestaltungen.

In der Tonleiter haben wir schon S. 23 die **Tonika als Hauptton** erkannt, aus der die Tonreihe hervorgeht und in die sie zurückkehrt, zu der sie sich also als untergeordnete Nebensache zur Hauptsache verhält. Die Tonika aber ist (in ihrem Tongebiete) zugleich der **Grundton** der ersten oder vielmehr einzigen von der Natur gegebnen Harmonie; sie erzeugt aus sich nächst der Oktave die Quinte oder **Dominante**, dann weiterhin die grosse Terz, also den grossen Dreiklang oder die tonische Harmonie. Die Dominante also ist ein Erzeugniss der Tonika, ein Theil der tonischen Harmonie, — so wie ohnehin ein Ton aus der auf der Tonika beruhenden Tonleiter, folglich in aller Beziehung wieder auf die Tonika zurückweisend und in ihr den Ursprung, also die Begründung und Beruhigung erkennend.

der seinem Wesen nach in irgend eine andre Harmonie forschreiten muss, sagen wir also: er löse sich auf in diese Harmonie.

Hiermit ist endlich die Harmonisirung der Tonleiter fehlerlos zu Stande gebracht.

108 

Eine Folge der dem Dominant-Akkorde nothwendigen Fortschreitungen ist allerdings, dass der letzte Akkord unvollständig bleibt, — es fehlt ihm die Quinte. Diese Mangelhaftigkeit dürfen wir uns für jetzt gefallen lassen; sie ist, nach dem Gehör zu urtheilen, nicht eben widrig, und wird sich bald besser rechtfertigen, in kurzem auch beseitigen lassen. — Es scheint ferner, als wäre nun zwischen den beiden letzten Akkorden, *g—h—d—f* und *c—e* keine Verbindung; sie zeigen oben, in No. 108, keinen gemeinschaftlichen Ton. Aber dies ist nur, weil oben der letzte Akkord unvollständig geblieben; der Verbindungston (die Quinte, *g*) existirt, wir haben ihn nur nicht anbringen können, da jede unsrer Stimmen einen andern Weg befolgen musste.

E. *Rechtfertigung der Vierstimmigkeit.*

Jetzt können wir auch schon den S. 80 gefassten Beschluss, vierstimmig zu setzen, rechtfertigen. Wir bedürfen schon desswegen nicht weniger als vier Stimmen, damit es möglich sei, den

---

Wenn sich nun auf der Dominante, z. B. in *C*dur auf *G* eine Harmonie bildet, — zunächst ein Dreiklang, *g—h—d*, so kann dies nicht der tonische und darum Hauptakkord sein (denn das widerspräche der Voraussetzung, dass *C* Tonika und *C*dur die Tonart sei), folglich kann auch in ihm nicht die letzte Befriedigung gefunden werden. Wird aus dem Dreiklang gar ein Dominantakkord, *g—h—d—f*, so ist dies noch entschiedner der Fall; denn der Dreiklang ist wenigstens gleichartig dem tonischen Akkorde (ist sogar selber ein solcher, — nur in einer andern Tonart) der Dominantakkord aber nicht, weil es auf der Tonika und zwar in deren Tonart keinen Dominantakkord (S. 91) geben kann. Folglich kann im Dominantakkord noch weniger, als im Dominantdreiklang Befriedigung gefunden werden, derselbe muss sich vielmehr weiter bewegen, um uns wo anders zur Befriedigung zu führen. Aber wo wäre die denn zu finden, als im Hauptton und Hauptakkord? Oder sollten wir sie in einem andern Ton oder Akkord, z. B. in *f—a—c* oder *a—c—e* treffen? Aber diese Töne und Akkorde sind ja selber — entweder für fremd in *C*dur, oder — für Nebensache, untergeordnete Momente gegen die Tonika und deren Harmonie zu erachten.

Die ergänzende Vorausschickung zu diesem Erweis giebt „die alte Musiklehre im Streit mit unsrer Zeit" vom Verf.

Dominantakkord mit seinen vier Tönen vollständig hinzustellen und den tonischen Akkord zum Schlusse vierstimmig zu machen, so dass sein wichtigster Ton (der Grundton), der ja zugleich Tonika, also wichtigster Ton der Tonleiter und jeder Komposition in ihr ist, in den wichtigsten Stimmen — im Bass und zugleich in der Oberstimme gegeben werden könne.

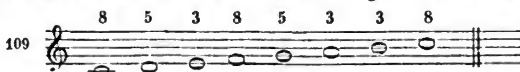
Noch andre Gründe, den vierstimmigen Satz als Grundlage aller harmonischen Setzkunst zu betrachten, werden sich später ergeben.

Dritter Abschnitt.

Anwendung der gefundnen Harmonien zur Begleitung.

Nach diesen Vorbereitungen wenden wir uns wieder zu praktischer Thätigkeit. Diese kann zunächst nur die Begleitung gegebner Melodien mit den aufgefundnen Akkorden zum Gegenstande haben, bis wir erst mit der Harmonie und ihrem Gebrauch etwas vertrauter geworden sind. Unsre Melodien werden vorerst nur sehr einfach sein und nur die Töne einer einzigen Durtonleiter enthalten dürfen. Jedem Ton der Melodie theilen wir den Akkord zu, der sich für denselben in No. 99 gefunden hat; also die erste, dritte und fünfte Stufe der Tonleiter (*c*, *e*, *g* in *C*dur) wird überall mit dem Dreiklang der Tonika, die zweite und siebente Stufe (*d*, *h*) mit dem Dreiklang der Oberdominante, die vierte und sechste Stufe (*f*, *a*) mit dem Dreiklang der Unterdominante begleitet; folgt aber die siebente Stufe auf die sechste, so vermeiden wir die uns dabei drohenden Fehler, wie in No. 108, durch die Einführung des Dominant-Akkordes.

Um das Auffinden der Akkorde zu erleichtern, merken wir für die ersten Uebungen über der Melodie mit Ziffern an: wo (auf der wievielten Stufe nach unten) sich der Grundton des Akkordes findet. Wir sehen in No. 99 oder 108, dass die Tonika zum Grundton ihrer Harmonie die tiefere Oktave hat, setzen also über die Tonika in unsrer Melodie eine 8. Der zweite Ton der Tonleiter (*d*) hat seinen Grundton fünf Stufen abwärts (auf *g*), wird also mit einer 5 überschrieben. Nach diesem Verfahren ergiebt sich für die Tonleiter, von *C*dur z. B., folgende Zifferreihe, —

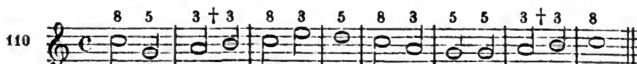


ist also jedes *c* in *C*dur mit 8, jedes *d* mit 5, jedes *e* mit 3, jedes *f* mit 8, jedes *g* mit 5, jedes *a* und *h* mit 3 zu überschreiben.

Wir sehen die Zifferreihe 8, 5, 3 sich regelmässig wiederholen; nur zwischen der sechsten und siebenten Stufe wird unregelmässig die 3 wiederholt. Dies ist derselbe Punkt, wo wir (S. 87) allerlei Missstände im Akkordgang auffanden; wir wollen ihn mit einem † zwischen den Ziffern bezeichnen, zur Erinnerung, dass hier Oktaven und Quinten zu vermeiden und zugleich der Zusammenhang zu verstärken ist.

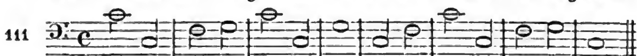
Haben wir nun unsre Melodie mit Ziffern versehen, und zwischen die etwa auf einander folgenden Dreien das Warnungszeichen gestellt: so setzen wir erst die Grundtöne, dann die Mittelstimmen; letztere zunächst bei der Melodie. Hier ein Beispiel.

Diese Melodie:

110 

ist vorerst mit Ziffern versehen worden; zuletzt haben alle *c* eine 8, alle *g* eine 5, alle *a* eine 3 erhalten, und so fort. Dann ist, wo sich zwei Dreien nach einander zeigten (im zweiten und siebenden Takte), das Warnungszeichen gesetzt worden.

Nun werden nach Angabe der Ziffern alle Grundtöne festgesetzt.

111 

Warum macht dieser Bass im ersten Takt einen Oktavensprung, statt auf Einem *c* zu bleiben? Theils, um in den ohnehin so einförmigen Gang des Basses eine etwas grössere melodische Erregung zu bringen, theils, um von dem tiefern *c* aus über *f* und *g* nach dem höhern *c* eine entschiednere Richtung zu erhalten.

Endlich werden die Mittelstimmen zugesetzt*), stets möglichst nahe an die Oberstimme, und bei den Warnungszeichen die Quinten- und Oktavenfolgen vermieden.

---

*) Der Anfänger wird seine Fortschritte sichern und beschleunigen, wenn er sich pünktlich dem hier vorgezeichneten Gange fügt. Seine Aufgabe besteht also in vier Verrichtungen:

1. Er setze die Ziffern fest, und zwar so, dass er mit dem ersten Ton beginne und durch die ganze Melodie denselben Ton aufsuche und beziffere (bei uns also *c* im ersten, dann *c* im dritten, vierten und letzten Takt), dann den zweiten Ton überall beziffere (bei uns also *g* im ersten und sechsten Takt) und so bis zu Ende;
2. er bezeichne die gefahrdrohenden Stellen mit dem Warnungszeichen †;
3. er setze den ganzen Bass hintereinander fort bis zu Ende;
4. er ergänze die Harmonie durch Zufügung der Mittelstimmen.

Die Gleichförmigkeit im Verfahren führt schneller zur Sicherheit und Geläufigkeit und vergilt damit den kleinen Zwang, dem man sich auf kurze Zeit unterwirft.

112 

Zunächst wollen wir hierbei bemerken, dass Takt 6 zwei Stimmen, Tenor und Bass, in einem Ton zusammentreten. Dass beide Stimmen demungeachtet einen verschiednen Gang nehmen, sieht jeder. Wollten wir sie aber zwei- oder mehrmals nach einander im Einklang vereinigen, so würden wir unsern Satz auf so lange zu einem dreistimmigen machen; es wäre nicht eben falsch, aber eine Abweichung von unserm Vorsatze.

Mag übrigens die oben eingeleitete Uebung dürftig und mechanisch erscheinen; all' unsre Anfänge waren höchst gering und führten weit genug. Auch diese engen Schranken werden wir bald durchbrechen; sie leiten uns aber mit solcher Sicherheit in ein neues reiches Gebiet, dass Fehler nur aus unbedingter Unachtsamkeit hervorgehen können.

Es stellt sich nun hier dem Schüler die

Fünfte Aufgabe:

nach der gegebnen Anleitung sich in der Harmonisirung gegebner Melodien zu üben. Die Beilage 1. giebt deren einige, da die eigne Anfertigung derselben weder den Schüler besonders fördert, noch ihm (wie wir gleich sehen werden) für jetzt ohne alles Bedenken überlassen werden kann. So lange ihm übrigens die Zifferreihe nicht ganz geläufig ist, kann er bei Uebungen in andern Tonarten Irrungen dadurch von sich abwehren, dass er sich die jedesmalige Tonleiter mit den Ziffern vorschreibt; z. B. so:

8	5	3	8	5	3 †	3	8
d	*e*	*fis*	*g*	*a*	*h*	*cis*	*d*

wenn er in *D*dur arbeiten wollte.

Vierter Abschnitt.

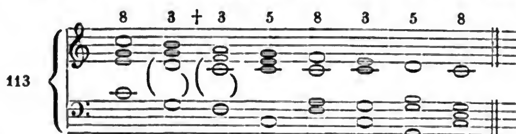
Vollendung der vorigen Aufgabe.

Die im vorigen Abschnitt gezeigte Harmonieweise findet auf alle, in einer einzigen Durtonart gesetzten (nicht aus einer Tonart in die andre gehenden oder in Moll stehenden) Melodien Anwendung.

Jedoch nicht ohne gewisse Ausnahmsfälle, in denen die obige Weise unzureichend erscheint.

Versuchen wir, um wenigstens den einzig wesentlichen Ausnahmsfall*) zu finden, an der abwärtssteigenden Tonleiter, was zuvor an der aufwärts führenden geschehen ist. Wir setzen über die Oberstimme die bekannten Ziffern, nach deren Andeutung die Bass- oder Grundtöne der Akkorde und dann die Mittelstimmen.

113



Auch hier werden wir Alles in Ordnung finden; nur von der siebenten zur sechsten Stufe (*h—a*) fehlt wieder der Zusammenhang und finden sich falsche Oktaven und Quinten.

Dass hier der Dominant-Akkord nicht aushelfen kann, wie zuvor in No. 108, ist leicht einzusehen. Ja, er ist nicht einmal anwendbar, wenn wir nicht in neue Fehler gerathen sollen. Denn wollten wir *g—h—d* in einen Dominant-Akkord verwandeln, so müsste *c—e—g* folgen und *h* nach *c*, nicht aber nach *a* gehen. Es muss also ein neuer Ausweg gefunden werden.

In dem frühern Falle beseitigten wir die Oktavenfolge zwischen Alt und Bass dadurch, dass wir den Alt auf demselben Ton (*f*) stehen liessen; zugleich verbanden sich durch den liegenbleibenden Ton die Akkorde. Können wir nicht jetzt wieder den Alt liegen lassen? — Nein; *g* und *a*, oder *f*, *g* und *a* bieten uns wenigstens auf unserm jetzigen Standpunkte keine Aussicht auf eine harmonische Gestalt. Der Alt kann also eben so wenig stehen bleiben, als hinuntergehn. Folglich muss er hinaufgehn in den nächsten Akkordton, nach *a*. Dasselbe gilt vom Tenor; auch er kann weder hinuntergehn (dann entstehen Quinten) noch stehen bleiben, muss also hinauf in den nächsten Akkordton, und so hätten wir hier —

114

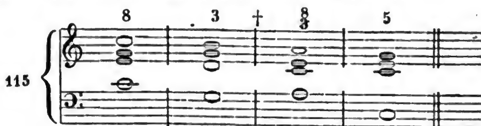


allerdings die Quinten- und Oktavenfolge vermieden. Allein diese Aushülfe ist unzulänglich. Die Mittelstimmen nehmen einen ge-

*) Die unwesentlichen sind im Anhang erwähnt.

zwungnen Gang aufwärts, — gezwungen, weil Diskant und Bass abwärts streben; vom dritten zum vierten Akkord gehen Tenor und Bass in Oktaven, die man zwar (S. 88) entschuldigen könnte als blosse Verdopplungen, doch aber nicht gutheissen, da wir gar nicht die Absicht gehabt, zu verdoppeln. Wir müssen daher bessere Wege suchen.

In den Mittelstimmen ist nicht zu helfen; das hat sich eben erwiesen. Also muss der Bass die Fehler vermeiden. Oben in No. 114 that es der Alt, indem er vom zweiten zum dritten Akkorde nicht hinab, sondern hinauf ging, von *g* nicht nach *f*, sondern nach *a*. Jetzt soll also der Bass — nicht von *g* hinab nach *f*, sondern — hinaufgehn von *g* nach *a*. Wenn aber der Bass *a* nimmt, so wird uns (statt des vorigen Grundtons *f* zu dem Akkorde *f—a—c*) ein neuer Grundton gegeben, auf den wir einen neuen Akkord zu errichten haben; wir setzen auf *a* eine Terz *c* und auf *c* noch eine Terz *e*, so dass unser dritter Akkord



nun *a—c—e* heisst. Nehmen wir vorläufig diesen Akkord für gerechtfertigt an, so sind nun die fehlerhaften Quinten- und Oktaven-Folgen beseitigt. Nähern Zusammenhang haben zwar der zweite und dritte Akkord nicht; aber den haben wir auch schon früher, namentlich in No. 114 entbehren müssen. — Beiläufig ist durch die Aenderung des Basses die Ziffer 3 über *a* unpassend geworden; wir müssen dafür 8 setzen.

Wie aber, wenn wir den Akkord *f—a—c* nicht aufgeben wollen? — Dann muss die Abhülfe im vorhergehenden Akkorde statt haben; es ständen dann diese Akkorde fest:



Wodurch würde nun der alte Fehler aus No. 113 wieder hervorgerufen? Wenn wir wieder als Grundton des zweiten Akkordes *g* festsetzten und damit hinab nach *f* gingen. Wir müssen also einen Grundton wählen, der hinaufgeht nach *f*. Dies ist *e*, und auf demselben errichten wir einen neuen Dreiklang, wie zuvor auf *a*.

117 

Auch hier also haben wir die Zifferreihe verändert, die falschen Fortschreitungen beseitigt, die engere Akkordverbindung aber eingebüsst. Dieser Verlust ist bei der sonst innigen Verbindung der Akkorde und dem folgerechten Stimmgange zu ertragen*). Es fragt sich nur noch, ob die beiden einstweilen versuchsweise gebildeten Akkorde sich rechtfertigen lassen? —

Vergleichen wir sie mit mit den alten: so finden wir zwar, dass sie ebenfalls **Dreiklänge**, — aber, dass sie in ihrem Inhalt, in ihren Intervallen jenen keineswegs gleich sind. Die frühern Dreiklänge (auf *C*, *G* und *F*) bestanden aus Grundton, **grosser** Terz und grosser Quinte; die neuern (auf *E* und *A*) bestehen aus Grundton, **kleiner** Terz und grosser Quinte. Allein auch die kleine Terz ist in der S. 56 gerechtfertigten ersten harmonischen Masse enthalten und so rechtfertigen sich auch die neuen Akkorde. Die frühern Dreiklänge (mit grosser Terz und Quinte) heissen **grosse Dreiklänge** (auch harte oder Durdreiklänge), die neuen (mit kleiner Terz und grosser Quinte) **kleine Dreiklänge**, auch weiche oder Molldreiklänge. Hören wir nun prüfend zuerst die Harmonie eines grossen, dann eines kleinen Dreiklangs, so kann uns nicht entgehn, dass die erstere hell und frisch, die andre trüber und weicher ertönt. Natürlich! Denn die erstere ist das unmittelbare Erzeugniss der Natur und giebt uns die nächstverwandten Töne

*) Dass eine oder die andre Aushülfe, die wir oben in No. 115 und 117 gezeigt haben, auf unserm jetzigen Standpunkte nothwendig und keine andre für jetzt denkbar ist (man müsste denn das für etwas Neues gelten lassen, dass man ohne allen Grund beide Veränderungen zugleich träfe, die Dreiklänge auf *e* und *a* nach einander brauchte), dies ist leicht zu beweisen. Wir wissen nämlich bis jetzt noch nicht anders, als dass jeder Melodieton mit einem Dreiklang (oder Dominantakkord) begleitet wird, in dem er Oktave, Quinte oder Terz ist; daher überziffern wir jeden Melodieton mit 8 oder 5 oder 3. Wenn nun die aufeinanderfolgende siebente und sechste Stufe (in *C*dur *h* und *a*) mit zwei Dreien überschrieben werden, so entstehen die in No. 113 und 114 gezeigten Fehler. Wollte man die erste 3 mit einer 8 vertauschen, so würde eine Ton-Verbindung *h—d—f* entstehen, die wir noch gar nicht kennen und zu gebrauchen wissen; überdem würde dieser und der vorige Akkord, in dem ebenfalls der Grundton Oktave des Melodietons ist, Oktaven enthalten. Wollte man die zweite 3 mit einer 5 vertauschen, so würde der Akkord mit dem folgenden in Quinten gehen, da für beide die Quinte des Melodietons als Bass angewiesen wäre. Es kann also die erste 3 nur mit 5 und die zweite nur mit 8 vertauscht, also nur so, wie oben geschehen, verfahren werden.

in ihrer geradesten Entwickelung (1 : 2 : 3 : 4 : 5 : 6, oder 4 : 5 : 6) zu hören, während die andre auf einer Verwechslung oder Versetzung dieser Verhältnisse beruht; oben folgt die kleine Terz auf die grosse, hier — gegen den Weg der Natur die grosse auf die kleine (1 : 2 : 3 : 4, 5 : 6, 4 : 5) und diese Versetzung trübt eben den Zusammenklang und seine Auffassung.

Wir besitzen also jetzt schon drei Arten von Akkorden:

1. grosse Dreiklänge, auf der Tonika, Ober- und Unterdominante, — in *C*dur also auf *C*, *G* und *F*,
2. kleine Dreiklänge, auf der dritten und sechsten Stufe der Tonleiter, in *C*dur auf *E* und *A*,
3. den Dominant-Akkord, auf der Dominante, — in *C*dur auf *G*.

Nun sehen wir schon einen der Gründe, die uns erlauben, den Dreiklang nach dem Dominant-Akkord (S. 93) unvollständig, nämlich ohne Quinte zu lassen; die Terz genügt, um uns anzuzeigen, dass der Akkord ein grosser Dreiklang sei; die Quinte, die kein Unterscheidungszeichen ist, kann am ersten gemisst werden. Auch wird uns jetzt klar, wie rathsam es gewesen, in der Naturharmonie (S. 60) *c* mit *e* und nicht mit *g* zu begleiten; *c—g* ist unbestimmter als *c—e*, weil letzteres ganz entschieden den Durdreiklang ausspricht, ersteres aber uns zweifelhaft lässt, ob Dur oder Moll ertöne, diese Unbestimmtheit aber ist, wo sie sich ohne besondern Grund zeigt, in ihrem Eindruck unbefriedigend und leer lassend.

Hiermit ist vor Allem unser eigentlicher Zweck erfüllt: wir können nun die Tonleiter in jeder Richtung harmonisiren, folglich auch (mit unwichtigen Ausnahmen) jede Melodie, die keine der Tonleiter fremde Töne enthält. Hier ein Beispiel:

118


Die Behandlung Takt 2 und 7 ist die in No. 104 gezeigte und schon in No. 112 angewendete. In Takt 1 haben wir uns nach der No. 115 gezeigten Weise geholfen, Takt 6 aber nach der Weise von No. 117.

Die Akkorde von Takt 4 zu 5 haben keine Tonverbindung. Indess können wir uns dies schon gefallen lassen (S. 98) bei der im Uebrigen nach unsrer dermaligen Einsicht tadellosen Behandlung des Ganzen.

Das *d* des Tenors im Dominant-Akkorde Takt 2 lassen wir gegen unsre sonstige Weise (S. 92) aufwärts in die Terz, statt abwärts in die Oktave des nächsten Akkordes gehen. Warum? Weil wir, da die Melodie steigt, sonst zu Oktaven (a) oder zu einem abweichenden Stimmgange (b)



genöthigt worden wären. So wollen wir stets verfahren, wenn die Melodie stufenweis aufwärts geht.

Die

Sechste Aufgabe

des Schülers ist nun, das hier Aufgewiesene praktisch durchzuarbeiten. Uebungsstoff findet sich in der Beilage II*).

---

*) Hierzu der Anhang C.

Uebrigens rathen wir, jedesmal die beiden Dreien, zwischen denen Fehler zu befürchten sind, erst förmlich hinzuschreiben, dann eine oder die andre durchzustreichen, um die verbessernde 5 oder 8 darüber zu setzen (wie wir oben gethan), damit der Hergang des Verfahrens offen am Tage liege.

Vierte Abtheilung.

Der freiere Gebrauch der bisherigen Akkorde.

In der vorigen Abtheilung haben wir unser Ziel erreicht, die Durtonleiter und jede in einer einzigen Durtonart bleibende Melodie mit Harmonie zu versehen. Allein es geschieht in der kümmerlichsten Weise. Dass unsre Harmonie noch sehr arm und unbeholfen ist, würden wir vorerst uns wohl gefallen lassen können; waren doch auch in den frühern Abtheilungen unsre Anfänge arm und gering und haben gleichwohl weiter geführt. Dass wir ferner das freie Schaffen einstweilen aufgegeben und uns blos auf Begleitung gegebner Melodien beschränkt haben, mag bei der Neuheit des Gebiets der Harmonie, das erst anfängt sich vor unsern Blicken zu eröffnen, auch noch ertragen werden.

Allein Eins müssen wir vor allen Dingen erkennen: dass wir selbst die künstlerische Sphäre ganz verlassen haben. Das darf nicht länger sein. Der Künstler muss vor allen Dingen frei sein, selbst und nach eignem Ermessen — wenn auch in engem Kreis und mit geringen Mitteln — schaffen können; was er blos nach fremder Vorschrift thut, ist nicht künstlerisches Erzeugniss. Und in unsrer Harmonie, wie die vorige Abtheilung sie gelehrt hat, sind wir nicht frei gewesen; wir mussten die bekannten Ziffern setzen, mussten nach deren Anweisung den Bass und dann die Mittelstimmen hinschreiben, überall war Vorschrift, nirgends freie Wahl, — ausser in dem einen Fall, wenn in der Melodie auf die siebente Stufe die sechste folgte und wir die Wahl hatten, entweder die letztere oder die erstere (No. 115, 117) mit einem kleinen Dreiklang zu begleiten. Diese eine geringe Freiheit erinnert uns an unser künstlerisches Recht, überall freie Wahl zu haben, so weit diese den Gesetzen der Kunst überhaupt entsprechend, das heisst vernunftmässig ist. Der bisherige Zwang ist uns übrigens nicht fruchtlos gewesen; wir haben es ihm zu danken, dass unser Eintritt in die Harmonie mit der grössten Sicherheit, — mit der Unmöglichkeit, Fehler anders als aus offenbarer Unachtsamkeit zu machen, — geschehen konnte. Es war dies die nothwendige Periode der Unmündigkeit. Nun muss sie enden; aber wir wollen besonnen und sicher zur künstlerischen Selbständigkeit vorschreiten.

Die erste Bedingung für diese Sicherheit ist, dass wir vorerst keine fremden Akkorde, sondern nur solche gebrauchen wollen, die — oder dergleichen wir schon kennen gelernt. Zuerst wollen wir nur die Dreiklänge frei gebrauchen.

Erster Abschnitt.

Freier Gebrauch der Dreiklänge.

Werfen wir einen Blick auf unsre bisherigen Arbeiten, so finden wir, dass von jedem Dreiklang bald der Grundton (die Oktave), bald die Terz, bald die Quinte in der Melodie erscheinen. In No. 108 z. B. tritt vom tonischen Dreiklange Takt 1 die Oktave *c*, Takt 3 die Terz *e*, Takt 5 die Quinte *g* in der Oberstimme auf. Also kann die Oberstimme sowohl Grundton (Oktave), als Terz, als Quinte eines Dreiklangs sein.

Hiermit ist die Einseitigkeit unsers vorigen Verfahrens aufgedeckt. Wir haben jeden Ton der Oberstimme nur in einer einzigen Weise gebraucht; *c* z. B. sollte immer die Oktave, *d* immer die Quinte, *e* immer die Terz sein, folglich musste *c* jedesmal mit *c—e—g*, *d* jedesmal mit *g—h—d*, *e* jedesmal mit *c—e—g* begleitet werden. Jetzt erkennen wir, dass jeder Ton der Oberstimme Grundton (oder Oktave), Terz oder Quinte sein, folglich — dass er mit allen Akkorden begleitet werden kann, in denen er als Grundton, Terz oder Quinte vorhanden ist.

Untersuchen wir nun, welche Akkorde hiernach zu jedem Ton der Tonleiter möglich sind. Wir setzen jeden Ton dreimal, als Oktave, Terz und Quinte, geben ihm hiernach einen Bass und bauen auf letzterm einen Dreiklang.

120

1 3 5 1 3 5 1 3 5 1 3 5 1 3 5 1 3 5 1 3 5

Zu *c* haben wir statt eines drei Akkorde gefunden, lauter schon dagewesne.

Zu *d* haben wir, indem wir es als Grundton nahmen, zuerst einen neuen Akkord *d—f—a* gefunden. Ist dieser jetzt schon brauchbar? — Ja, denn es ist ein Akkord, wie wir deren schon

brauchen gelernt; er ist ein Dreiklang mit kleiner Terz und grosser Quinte, also ein kleiner Dreiklang, gleich den früher gefundnen *a—c—e* und *e—g—h*.

Zweitens haben wir zu *d*, indem wir es als Terz setzten, noch einen andern neuen Akkord gefunden, *h—d—f*. Dürfen wir auch den gebrauchen? — Nein, denn seinesgleichen haben wir noch nicht kennen gelernt; er hat kleine Terz und kleine Quinte, während unsre grossen und kleinen Dreiklänge eine grosse Quinte haben. Diesen Akkord wollen wir also noch nicht anwenden; er ist zur Erinnerung mit kleiner Schrift notirt.

Gehen wir nun so alle Töne durch, so findet sich, dass wir zu *c*, *e*, *g* und *a* drei, zu *d*, *f* und *h* zwei Akkorde anwenden können, mithin überall zwischen zwei oder drei Akkorden die Wahl haben.

Allein diese Freiheit der Wahl hat auch ihre bedenkliche Seite. Bei der ersten Weise unsrer Harmoniebehandlung standen wir unter dem Zwang der vorgeschriebnen Ziffern, waren aber durch diese auch vor allen Fehlern gesichert. Jetzt sind wir frei, verlieren aber auch jene Sicherung vor Fehlern und müssen uns selber Schritt für Schritt vor ihnen sichern; wir müssen überall sorgen, den nöthigen Zusammenhang zu bewahren, Quinten- und Oktavenfolgen zu vermeiden. Zuerst sei vom Zusammenhang der Harmonie die Rede.

Zusammenhängend haben wir (S. 86) diejenigen Akkorde befunden, die auf nächstverwandte Tonarten deuten. Das S. 85 gegebne Schema

F ⁀ *C* ⁀ *G*

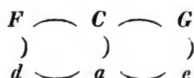
deutete uns (für *C*dur) die drei grossen Dreiklänge und damit die Haupttonart *C* mit ihren nächsten Verwandten an. Seitdem haben wir allmählig drei kleine oder Molldreiklänge gefunden, auf *a*, *e* und *d*; in ihnen erblicken wir die Andeutungen der Molltonarten von *A*, *E* und *D*, wie in den Durdreiklängen die der Durtonarten. Nun wissen wir aber*), dass je eine Dur- und eine Molltonart

*) Allg. Musiklehre, dritte Ausg. S. 69. Bekanntlich liegt die Parallel-Molltonart eine kleine Terz unter ihrer Parallel-Durtonart (z. B. *a* unter *C*, *d* unter *F*) und hat deren Vorzeichnung, die aber für Moll nicht ganz genau ist. Gebildet wird bekanntlich jede Molltonart nach ihrer Durtonart (das heisst: nach der Durtonart auf derselben Tonika), z. B. *A*-Moll nach *A*dur, indem man in Moll Terz und Sexte verkleinert, z. B. aus

A H Cis D E Fis Gis A
a h c d e f gis a

macht; die Erhöhung der siebenten Stufe fehlt in der Vorzeichnung. Die beiden Paralleltonarten sind, wie man hier an *C*dur und *A*moll sieht,

gleicher Vorzeichnung (also die Paralleltonarten) nächstverwandt sind und entdecken in den Tonarten unsrer Molldreiklänge die Parallelen zu den Tonarten der drei Durdreiklänge. Dieses erweiterte Schema*)



zeigt uns den vollständigen Kreis der verwandten Tonarten; der Hauptton *C* ist verwandt mit der Tonart der Oberdominante *G*, mit der Unterdominante *F*, mit der Parallele *a*, *G* ist verwandt mit *C* und *e*, *F* mit *C* und *d*, *a* mit *C*, und den Tonarten der Ober- und Unterdominante**), *e* und *d*, *e* mit *G* und *a*, *d* mit *F* und *a*. Und eben so verhält es sich mit den Akkorden; sie sind zunächst verbunden und zusammenhängend, wenn sie auf verwandte Tonarten sich beziehen. Wir werden also am zusammenhängendsten schreiben, wenn wir die Dreiklänge von *C* und *G*, *C* und *F*, *C* und *a*, *G* und *e*, *F* und *d* verbinden, dann die von *a* und *e*, oder *a* und *d*. Entferntere Akkorde, z. B. die von *G* und *F*, oder *C* und *e* u. s. w. zusammen zu stellen, ist nicht gerade unzulässig, aber der Verband ist loser; — und wenn wir den festen häufig aufgeben, so werden unsre Sätze ein zerstreutes und befremdendes Wesen erhalten.

Was nun noch die unzulässige Fortschreitung in Oktaven und Quinten betrifft, so wurden wir in der ersten Harmonieweise durch die Warnungskreuze erinnert, wo sie eintreten könnten und wie

---

C D E F G A H C
a h c d e f gis a

nur in einem Ton verschieden, also nächstverwandt.

*) Wir wollen mit grossen Buchstaben Durtonarten und grosse Dreiklänge, mit kleinen Buchstaben Molltonarten und kleine Dreiklänge andeuten.

**) Die Verbindung zwischen *a* und *e*, oder *a* und *d* beruht blos auf dem unter ihnen vorhandnen dominantischen Verhältniss; *e* und *d* sind Ober- und Unterdominante von *a*. Uebrigens weichen die Tonarten der Ober- und Unterdominante in Moll, wie man hier —

			e	*fis*	*g*	*a*	*h*	*c*	*dis*	*e*
a	*h*	*c*	*d*	*e*	*f*	*gis*	*a*	*h*	*c*	*d*
			d	*e*	*f*	*g*	*a*	*b*	*cis*	*d*

sieht, auf drei Stufen von ihrem Hauptton *a*, die Molltonart von ihrer Durtonart (S. 104) nur auf zwei, von ihrer Parallele nur auf einer, von den nächsten Molltönen aber, wie sich hier

g	*a*	*b*	*c*	*d*	*es*	*fis*	*g*	*a*	*b*
	a	*h*	*c*	*d*	*e*	*f*	*gis*	*a*	*h*
		h	*cis*	*d*	*e*	*fis*	*g*	*aïs*	*h*

zeigt, auf vier Stufen ab.

sie zu vermeiden wären. Jetzt, sobald wir die Vorschrift der Ziffern verlassen, fällt auch die sichernde Warnung weg und wir müssen sie mit eigner stetiger Aufmerksamkeit zu vermeiden trachten. Damit dies leichter geschehe, wollen wir nicht mehr den ganzen Bass im voraus notiren, sondern jeden Akkord gleich vollständig hinschreiben, um von Akkord zu Akkord nachsehen zu können, ob wir nicht Quinten und Oktaven machen. Besonders wo fremde (nicht auf nächstverwandte Tonarten deutende) Akkorde zusammentreffen, bedarf es dieser Aufmerksamkeit.

Endlich wollen wir jede Aufgabe zweimal ausarbeiten, zuerst nach der ersten Harmonieweise, dann darunter — Note unter Note — nach der neuen, zweiten Harmonieweise; wollen auch dabei nur da von der ersten Weise abgehen, wo es ohne alles Bedenken und mit entschiednem Vortheil geschehen kann. Hier ein Beispiel.

121

I.

II.

Die Melodie ist bei I. nach der ersten Harmonieweise bearbeitet und es hat sich hierbei eine neue Schwäche der letztern gezeigt: wird ein Ton in der Melodie wiederholt, so müssen wir nach der ersten Harmonieweise auch den Akkord wiederholen.

Bei II. haben wir die Harmonien frei gewählt und dies benutzt, um die Einförmigkeit des ersten Takts zu beseitigen; jedes der drei *c* hat einen neuen Akkord erhalten. Hätten wir nicht auch so, wie hier bei *a* —

122

a. b.

setzen können? — Allenfalls; aber der Bass wäre nicht so gerade und entschieden (S. 95) gegangen, wie in No. 121, und dann

wären wir von dem zweiten Dreiklang (auf *f*) zu einem nicht blos fremden, sondern auch von einem Dur- zu einem Mollakkord gegangen, also zu einer fremdern und zugleich trübern Harmonie fortgeschritten, während in No. 121 zwar auch zu einer fremden aber zu einer hellern Harmonie fortgeschritten wird.

Aus demselben Grund ist auch Takt 6 das zweite *a* nicht mit *a—c—e*, sondern mit *d—f—a* begleitet worden, das mit dem vorangehenden *f—a—c* in nächster Verbindung steht. — Oder hätten wir das erste *a* mit *a—c—e* begleiten sollen? Dann würden zwei oder drei Mollakkorde (wie oben bei b) an einander gerathen sein. Wenn wir nun den Molldreiklang schon an sich (S. 99) von trübem oder getrübtem Karakter befunden, so muss das Zusammentreffen mehrerer Dreiklänge dieser Art dem Satz einen noch trübern Sinn ertheilen; dies kann für den Ausdruck einer solchen Stimmung angemessen sein, sonst aber (und wir haben es jetzt noch nicht mit besondern Stimmungen zu thun) nicht.

Alle bei II. leer gelassenen Stellen bleiben unverändert, weil sich für sie kein Bedürfniss der Abänderung zeigt, vielmehr durch Aenderungen nur verloren werden würde. — So wollen wir uns also der erlangten Freiheit nicht nach Willkühr, Laune, muthwilliger Lust am Abweichen, sondern unter der Leitung der Vernunft bedienen; Vernunft und Freiheit sind Eins.

Siebente Aufgabe.

Hiernach hat nun der Schüler die in der Beilage III. gegebnen Melodien zu bearbeiten; jede erst nach der ersten, dann — Takt unter Takt, Note unter Note, wie in No. 121 — nach der zweiten Harmonieweise. Bei der letztern hat er sich bei jedem Ton der Melodie zu fragen:

1. welche Dreiklänge können zu ihm gesetzt werden, — das heisst: welchen Dreiklang finde ich in der Tonart, wenn ich diesen Ton als Grundton (Oktave) oder Terz oder Quinte auffasse?
2. welche Abweichung von der ersten Bearbeitung ist hier möglich, ohne dass Quinten und Oktaven entstehen, der Zusammenhang zu sehr versäumt wird, oder kleine Dreiklänge zu häufig auf einander treffen?
3. liegt vielleicht in der ersten Behandlung die Nothwendigkeit einer Aenderung in der zweiten (wie zu Anfang von No. 121) oder ist wenigstens von einer Aenderung Vortheil zu erwarten?

Wo die zweite Frage auf Bedenken stösst, soll lieber gar nicht, wo die dritte bejaht wird, muss geändert werden. Bei jedem Akkord, der von der ersten Harmonieweise abweicht, — besonders aber bei Harmonien, die nicht im nächsten Zusammenhang zu ein-

ander stehn, muss nachgesehn werden, welche Stimmen im vorhergehenden Akkord eine Quinte oder Oktave gebildet haben und ob nicht dieselben Stimmen im neuen wieder Quinten oder Oktaven bilden, oder ob das nicht vom neuen zum nächstfolgenden Akkorde der Fall ist.

Diese Sorgfalt ist unerlässlich und erscheint überdem in der Beschreibung lästiger als, nach den ersten Versuchen, in der Ausführung.

Zweiter Abschnitt.

Freier Gebrauch des Dominantakkordes.

Der Grundsatz, der uns bei dem freien Gebrauch der Dreiklänge geleitet hat, gilt auch für den Dominantakkord: er kann zu jedem Ton der Melodie gesetzt werden', der ihm eigen ist; also der Dominantakkord von *C*dur kann zu *g*, *h*, *d* und *f* gesetzt werden.

Allein wir wissen (S. 91) bereits, dass der Dominantakkord an eine gewisse Fortschreitung gebunden ist; er muss sich in den tonischen Dreiklang, *g—h—d—f* muss sich in *c—e—g* auflösen, und zwar der Grundton *g* vier Stufen aufwärts oder fünf abwärts in die Tonika *c* gehn, die Terz *h* einen Schritt aufwärts nach *c*, die Septime einen Schritt abwärts nach *e*, die Quinte *d* einen Schritt aufwärts oder abwärts, nach *e* oder *c*. Wir berichtigen also die obige Erklärung dahin:

> der Dominantakkord kann zu jedem ihm eignen Melodieton gesetzt werden, wenn ihm dabei die ihm eigne Fortschreitung möglich ist.

Untersuchen wir dies genauer. Hier —

123 [Notenbeispiel: a, b, c, d, e, f, g]

haben wir in sieben einzelnen Fällen nach einander die Töne *g*, *h*, *d* und *f* in die Oberstimme gesetzt und mit dem Dominantakkorde

begleitet. Ueberall löst er sich in den tonischen Dreiklang *c—e—g* auf; aber wie geschieht dies, wie gehen seine einzelnen Töne? — In den Fällen bei *c*, *d* und *f* ist nichts zu bemerken, hier geht alles ganz regelmässig. — Bei dem fünften Fall (*e*) geht die Septime ebenfalls regelmässig abwärts nach *e*, während die Melodie, *d*, auch nach *e* hinaufgeht. Hierdurch erhält der folgende Dreiklang eine doppelte Terz, was zwar nicht geradezu unzulässig ist, doch aber den Wohllaut des Akkordes mindert*). — In den ersten beiden Fällen liegt in der Oberstimme *g*, in der Unterstimme ebenfalls, folglich bleiben für die Töne *h*, *d* und *f* nur zwei Stimmen übrig. Hier fragt sich zuerst, wie wir den Akkord unter solchen Umständen vollständig darstellen? — Nach der uns schon von No. 104 her bekannten Weise; wir geben einer Stimme zwei Töne nach einander, lassen entweder (wie bei *a*) auf *h*, *d*, oder auf *d*, *h* folgen u. s. w., wie es gerade im besondern Falle gut gehen will. Oder, wenn wir dies nicht mögen, so lassen wir einen Ton des Akkordes weg. Aber welchen? Der Grundton kann es nach unsrer jetzigen Einsicht nicht sein; die Oktave desselben haben wir einmal als Melodieton angenommen; die Septime kann nicht wegbleiben, weil der Akkord sonst gar kein Dominantakkord ist, sondern ein blosser Dreiklang; also muss Terz oder Quinte wegfallen. Wir behalten, wie bei b, die Terz und lassen die Quinte weg; denn die erstere erweiset sich schon durch ihre feste Bestimmung, hinaufzuschreiten, als karaktervoll und karakteristisch, während die letztere eben so wohl hinauf- als hinuntergehen kann, also von unentschiednem und darum unbezeichnendern Wesen ist**). Nun fragt sich noch zweitens: wie die Oktave des Grundtons zu behandeln sei? — Soll sie wie der Grundton selber zur Tonika schreiten, wie die kleine Note bei *a* andeutet? Es ginge allenfalls***). Da aber derselbe Weg schon vom Basse genommen wird und die Tonika im folgenden Akkord ohnehin von *g* und *h* oder *d* aus genommen wird, so lassen wir *g* lieber liegen und gewinnen damit einen vollständigen Dreiklang nach dem Dominantakkorde.

---

*) In der nächsten Abtheilung werden wir hierüber gründlichere Aufklärung erhalten.

**) Ohne Frage wirkt mit, dass die Terz schon im Dreiklang (S. 100) das wichtigere Intervall ist, wogegen wir die Quinte schon in No. 108 leicht entbehren konnten.

***) Eigentlich gehen in solchem Fall beide Stimmen in Oktaven, nämlich beide von der Dominante in die Tonika. Allein bei dem engen Zusammenhang beider Akkorde — und der bei *a* gewählten Gegenbewegung der Stimmen (von denen der Diskant hinauf geht, während der Bass hinab schreitet) würde man sich das allenfalls gestatten können, muss es sogar, wenn eine Melodie zum Schluss von der Dominante in die Tonika geht. Näheres im Anhang.

Nach dieser Vorbereitung gehen wir nun gleich auf

A. *Freie Einführung des Dominantakkordes*

in die Harmonie zum folgenden Beispiel —

124

I.

II.

über; zuerst arbeiten wir die Melodie nach der ersten, dann nach der zweiten Harmonieweise durch. Bei a haben wir den Dominantakkord an die Stelle des Dreiklangs gebracht; da der tonische Dreiklang darauf folgen konnte und *h* in der Melodie nach *c* geht, so hatte dies kein Bedenken. Neu ist, dass wir den Dominantakkord ohne Quinte lassen. Allein wir kennen schon von No. 123, a, b her die Entbehrlichkeit der letztern und gewinnen nach unsrer Weise nicht blos einen vollständigen Dreiklang, sondern auch eine bequemere Fortschreitung für die nächsten Akkorde, als wenn wir den Alt über *f* nach *e*, den Tenor über *d* nach *c* hinunter geführt hätten. — Bei b ist wieder der Dominantakkord richtig eingeführt worden. Dadurch aber geräth der Alt im folgenden Akkorde hinauf nach *c* und muss dann hinunterspringen nach *f*, während der Bass ebenfalls von *c* nach *f* geht, nur hinauf. Es ist dies der S. 109 erwähnte Fall einer Oktavenfolge in der Gegenbewegung. Er kann gelegentlich wohl statthaft sein; jetzt ist es besser, ihn zu vermeiden. — Bei *c* musste der Tenor von *d* nach *e* gehn; von *e* aus hätte er mit dem Bass Oktaven gemacht. — Bei *d* ist nun die einzige Stelle, wo eine Abweichung von der ersten Harmonieweise (S. 107) nothwendig erschien. Die sechsmalige Anwendung desselben Akkordes bei stillstehender Melodie ist hier in der ersten Bearbeitung ärmlich und unbefriedigend zu nennen; in der zweiten wechseln wir mit *c—e—g*, *g—h—d* und *g—h—d—f*. Auch *e—g—h* hätte eingemischt werden können; es ist aber nur mit *g—h—d*, nicht mit *c—e—g* in nächster Beziehung, während unsre Akkorde durchgängig im engsten Zusammenhang stehen.

Merken wir zum Schluss dieser Anweisung noch eine

Maxime.

Wenn wir irgendwo den Dreiklang der Dominante unbefriedigend finden, so kann bisweilen statt seiner der Dominantakkord vermöge seiner grössern Tonfülle und seiner schärfern Beziehung auf den tonischen Dreiklang genügender sein. Wir wollen uns dadurch daran erinnern, dass wir den ungenügend erscheinenden Akkord nennen und mit einem nachdruckvollen Und zu seiner Fortsetzung durch terzenweise Zufügung eines neuen Tons anregen. Also die Aussprache von

g — *h* — *d* — und

erinnert, dass noch eine neue Terz (*f*) zugefügt werden soll. Dieses nachdrucksvolle Und wird uns noch vielfältige Dienste leisten. —

In der ersten Harmonieweise diente uns der Dominantakkord nur als Mittel, die Fehler bei dem Fortschritt von der sechsten zur siebenten Stufe zu vermeiden. Dann haben wir gelernt, uns seiner nach freier Wahl zu bedienen. Nun erst ist es Zeit, ihn in einer wichtigern Bestimmung zu erkennen; es dient uns nämlich

B. *Der Dominantakkord bei der Bildung des Ganzschlusses.*

Der Ganzschluss soll (S. 62) unsern musikalischen Gedanken enden, und zwar befriedigend enden, das heisst in solcher Weise, dass man ihn als wesentlich vollendet und abgeschlossen erkennt; daher war in der einstimmigen Komposition die Tonika, auf der die ganze Komposition beruhte, in der Naturharmonie die erste oder tonische Masse — und zwar mit der Tonika in der Ober- oder Hauptstimme Schlussmoment geworden. In beiden Fällen wurde die Tonika und mit ihr die Tonart der Komposition bezeichnet; und allerdings ist die Tonart einer Komposition die Grundlage oder der Grundstoff ihres Inhalts.

Ist nun aber die Tonika oder der tonische Dreiklang wirklich eine befriedigende Bezeichnung der Tonart? weiss man, wenn wir *c* oder *c—e—g* angeben, mit Bestimmtheit, dass wir uns in der Tonart *C*dur befinden? — Nein. Man kann es vermuthen, aber nicht sicher wissen; denn der Ton *c* sowohl, als der Akkord *c—e—g* können in mehr als einer Tonart vorkommen, letzterer z. B. nicht blos in *C*dur, sondern auch in *G*- und *F*dur*). Wir müssen aber eine möglichst bestimmte Bezeichnung vorziehen, um möglichst befriedigend unsern Inhalt abzuschliessen; und dazu be-

*) Und ausserdem in *E*moll und *F*moll.

darf es einer Harmonie, die ausschliesslich einer einzigen Tonart eigen ist.

Eine solche finden wir im Dominantakkorde. Abgesehen einstweilen von den Molltonarten, die wir erst später zur Betrachtung ziehen, können wir aussprechen:

> der Dominantakkord ist nur in der Tonart möglich, auf deren Dominante er steht;

z. B. der Dominantakkord *g—h—d—f* ist nur in *C*dur möglich. Und zwar desswegen, weil die zu ihm gehörenden Töne sich nur in einer einzigen — in seiner Tonart — zusammen finden.

Der Beweis ist folgender, In *C*dur ist bekanntlich*) nichts vorgezeichnet. In *G*dur ist das erste Kreuz vorgezeichnet, das aus *f fis* macht. Dieses Kreuz, die Erhöhung von *f* in *fis*, bleibt bei allen mit Kreuzen vorzuzeichnenden Tonarten, in *D*, *A*dur u. s. w. In *F*dur ist das erste Be vorgezeichnet, das aus *h b* macht; dieses Be, die Erniedrigung von *h* in *b*, bleibt bei allen mit Been vorzuzeichnenden Tonarten, in *B*, *Es* u. s. w. Nun kann der Dominantakkord von *C*dur, *g—h—d—f*, nicht in *G*dur gebildet werden, denn da fehlt es an einem *f*, weil dies *fis* geworden, — folglich auch in keiner andern mit Kreuzen vorgezeichneten Tonart, weil in allen *fis* und nicht *f* vorhanden ist. Eben so wenig kann *g—h—d—f* in *F*dur oder einer andern mit Been vorgezeichneten Tonart gebildet werden, weil ihnen allen *h* fehlt, an dessen Stelle *b* getreten ist. Folglich kann *g—h—d—f* nur in *C*dur stattfinden. Da nun alle Durtonarten gleich gebildet sind, so gilt von jeder, also auch von dem Dominantakkord einer jeden, was eben von *C*dur und seinem Dominantakkorde bewiesen worden ist.

Weil nun der Dominantakkord das sicherste Zeichen der Tonart ist, so dient er zur Bildung des Ganzschlusses. Bis jetzt haben wir unsre Ganzschlüsse (in harmonischer Beziehung) durch die Folge der zweiten und ersten Masse, oder vollständiger des Dreiklangs der Dominante und Tonika gemacht. Jetzt haben wir das Vollkommnere erkannt:

> der Ganzschluss wird (in harmonischer Beziehung) durch die Verbindung des Dominantakkordes mit dem tonischen Dreiklang, in den er sich auflöst, gebildet.

Die Verbindungen des Dominantakkordes und tonischen Dreiklangs sind in No. 123 aufgezeichnet. Alle diese Formeln können als Ganzschlüsse dienen.

Allein wir wissen (S. 62) bereits, seit dem Satz in der Naturharmonie, dass der Schluss nur dann vollkommen befriedigt, wenn der wichtigste Ton, — die Tonika, — in der wichtigsten

*) Allgemeine Musiklehre S. 55.

Stimme — der Oberstimme — erscheint. Dies ist in No. 123 nicht durchweg der Fall. Wir haben daher zu unterscheiden zwischen vollkommnen und unvollkommnen Schlüssen. Die erstern sind solche, in denen, wie hier bei a und b



die Tonika in die Oberstimme tritt; der stärkste ist der erste (a) weil *h* im Dominantakkorde nach *c* gehen muss, folglich das Vorgefühl des darauf folgenden *c*, also des vollkommnen Schlusses erregt, während *d* sich auch in die Terz auflösen könnte. Unvollkommne Schlüsse sind die bei *c*, *d* und *e*; hier sind die, welche zuletzt die Terz des tonischen Dreiklangs in die Oberstimme stellen, immer noch stärker, als der letzte mit der Quinte in der Oberstimme, weil die Terz der entscheidendere und wichtigere Ton ist.

Von jetzt an erkennen wir für gut, uns des vollkommnen Schlusses am Ende unsrer Sätze zu bedienen.

C. *Abweichungen vom Gesetz des Dominantakkordes.*

Wir haben nun nicht blos die Freiheit, den Dominantakkord in unsern Harmonisirungen einzuführen, wo es geht, sondern auch die Verpflichtung, ihn zur Bildung des Schlusses zu nehmen; er wird also weit öfter erscheinen, als früher, wo er nur als Nothbehelf diente, um über die bekannten Fehler hinwegzukommen. Unter diesen Umständen ist es nicht mehr ganz gleichgültig, dass durch die Auflösung des Dominantakkordes der darauf folgende Dreiklang (wie oben, No. 125, a bis c zeigt) so oft seine Quinte verliert; wir können dieselbe entbehren, aber daraus folgt nicht, dass wir es überall müssen, dass wir nicht öfters wünschen, den Dreiklang vollständig zu haben; und zwar ohne dies durch eine neue Unvollständigkeit, nämlich des Dominantakkordes (No. 125, *d* und *e*), zu erkaufen.

Dann können wir von der Strenge des für den Dominantakkord gegebnen Gesetzes theilweis nachlassen. Dies ist im Grunde schon in No. 123, a geschehen; strenggenommen hätte der Diskant ebenfalls aus der Dominante in die Tonika gehen müssen; wir liessen ihn aber stehen, um Oktaven zu vermeiden. Hier —



sehen wir zwei neue Wendungen, um nach dem Dominantakkord einen vollständigen Dreiklang zu gewinnen. Bei a ist der Dominantakkord richtig nach *c—e—g*, der Bass *g* nach *c*, die Terz *h* nach *c*, die Quinte *d* nach *e* geführt. Nur die Septime geht nicht hinab nach demselben *e*, sondern — gegen die Regel hinauf nach *g*. Mit welchem Rechte? Man darf hoffen, dass die Abweichung der einen unregelmässigen Stimme in der Umgebung der sie eng umschliessenden, ebenmässig in Sexten fortschreitenden Stimmen nicht scharf genug bemerkt werden wird, um zu verletzen, zumal da der nach *f* im Alt zu erwartende Ton *e* doch an derselben Stelle — wenn auch in einer andern Stimme — zum Vorschein kommt. Bei b gehen ebenfalls alle Stimmen richtig, nur die Terz geht nicht hinauf nach *c*, sondern statt dessen regelwidrig hinab nach *g*; die Rechtfertigung ist dieselbe, wie bei a.

Man erkennt, dass hiermit die Regel für den Dominantakkord keineswegs aufgehoben ist. Die Terz desselben hat durchaus die Neigung, eine Stufe zu steigen, die Septime, eine Stufe zu fallen; hiervon weichen wir nur ab, um einen besondern Vortheil zu erlangen und in der Hoffnung, dass die Abweichung sich verbergen oder durch die Verhältnisse gemildert sein werde. Daher wird man hier bei a



dieselben Abweichungen schon bedenklicher finden, weil sie sich bloss stellen; bei b noch mehr, weil sie in der Hauptstimme, also am vernehmlichsten, auftreten.

Mit Hülfe dieser Freiheiten in der Führung des Dominantakkordes lässt sich mancher Fall fliessender darstellen, z. B. die zweite Bearbeitung von No. 124 in dieser Weise.



Bei *b* sind wir durch die freie Führung des Alts den in No. 124 gesetzten Oktaven entgangen, bei c der widrigen Verdopplung der Terz.

Achte Aufgabe.

Uebung in der freien Einführung des Dominantakkords zu den in der Beilage IV. gegebnen Melodien.

Dritter Abschnitt.

Selbständiger Gebrauch der Harmonie.

Wir haben schon S. 102 nicht unbemerkt lassen können, dass wir, selbst abgesehen von der Beschränktheit unsrer jetzigen Mittel, uns schon desswegen in einem untergeordneten Kreise bewegen, weil wir das freie Schaffen vollständiger Tonstücke aufgegeben und uns auf blosse Begleitung gegebner Melodien beschränkt haben. Allerdings müssen wir uns dies noch gefallen lassen, so lange unsre harmonischen Mittel zu arm und unbehülflich sind für höhere Leistungen und so lange die Entwickelung des Harmoniewesens uns ausschliesslich in Anspruch nimmt. So bald und so viel wie möglich wollen wir das eigne Bilden von Tongestalten wieder in Anspruch nehmen.

Freie und befriedigend gestaltete Liedsätze (S. 75), so bewegliche und lebendige, wie uns bei der ein- und zweistimmigen Komposition schon gelungen sind, können uns jetzt in der neuen Harmonieweise nicht gelingen. Denn noch verstehen wir nichts, als zu jedem Melodieton einen Akkord — und zwar vierstimmig — zu setzen, also massenhaft zu schreiben; und das verträgt sich schlecht mit einer feinern und lebhaftern Bewegung. Ein Satz wie dieser —



nimmt sich einstimmig (a) oder allenfalls zweistimmig (b) ganz gut aus, wiewohl sich auch für ihn die angemessnere Begleitung erst später finden wird. Unter der Last von vier mit einander gehenden Stimmen dagegen und mit unserm bis jetzt noch in weiten Schritten herumstolpernden Basse (a)

130 

würde er erliegen; — träte gar ein Dominantakkord in bekannter Umständlichkeit (b) ein, so würde der Fortgang noch täppischer.

Einstweilen also beschränken wir uns nächst der Harmonisirung gegebner Melodien auf die Bildung von Harmoniegängen, das heisst von folgerecht ausgebildeten Akkordfolgen, die in einfachster, ruhigster Rhythmik dargestellt werden können. Zu einem Gang bedürfen wir bekanntlich nur eines Motivs und seiner folgerechten Fortführung. Zu Harmoniegängen werden wir daher zunächst **harmonischer Motive** bedürfen. Wie nun Motive der Tonfolge (S. 33) aus zwei oder mehr Tönen, so bestehen Motive der Harmonie (S. 66) aus der Verknüpfung von zwei oder mehr Harmoniegestalten.

A. *Die Fortführung eines einzigen Akkordes.*

In allen bisherigen Arbeiten haben wir die Akkorde in verschiedner Stellung ihrer Töne gesehn, z. B. in No. 118 den grossen Dreiklang auf *c* so, dass bald die Oktave, bald die Terz, bald die Quinte in der Oberstimme lag. Diese Stellung der Akkordtöne, vermöge der der Grundton zwar immer an seiner Stelle (in der tiefsten Stimme) bleibt, die Oberstimme aber entweder die Oktave, oder Terz, oder Quinte (und bei Septimenakkorden die Septime) im Akkord übernimmt, nennt man die **Lagen des Akkordes** und zwar die erste, zweite, dritte — oder Oktav-, Terz-, Quint-Lage u. s. w.

Schon hiermit sind wir zu einer Harmoniefolge in den Stand gesetzt; wir können einen Akkord in verschiedner Tonstellung wiederholen. Dies leitet uns auf das erste Motiv: einen Akkord durch alle seine Lagen zu führen.

131 

Was wir hier am grossen Dreiklang auf *c* und am kleinen auf *e* gezeigt haben, kann mit jedem Dreiklange auf mannigfache Art geschehen; auch mit dem Dominantakkorde.

132 

Bei diesem Akkorde könnte das Motiv auf den ersten Augenblick als ein fehlerhaftes erscheinen. Denn wir wissen, dass der Dominantakkord fortschreiten muss in den tonischen Dreiklang, dass seine Septime *f* hinab nach *e*, seine Terz *h* aber aufwärts nach *c* schreiten muss; und hier geht *f* nach *h* und *h* nach *d*, dann wieder *h* nach *d* und so fort. Allein man erkennt gar bald, dass der Augenblick des rechten Fortschreitens nur noch nicht gekommen ist; der zweite, dritte und vierte Akkord sind nur fortschreitende Wiederholungen des ersten, und nur die letzte Wiederholung muss —

133 

nach der obigen Regel sich auflösen.

B. *Die Verknüpfung grosser Dreiklänge.*

Die drei grossen Dreiklänge auf der Tonika, Oberdominante und Unterdominante sind mit ihren Tönen in einer und derselben Tonart enthalten, werden aber von uns als entlehnt aus den Tonarten, in denen sie tonische Harmonien sind, betrachtet (S. 84), erinnern uns an diese Tonarten, oder stellen sie uns vor und stehen eben so wie diese mit einander in Verbindung.

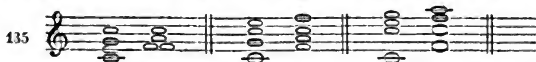
Dies vorausgesetzt finden wir nun

1. *Motive nächsten Zusammenhangs.*

die wir in allen Akkordlagen darstellen können, zwischen den Dreiklängen der Tonika und Oberdominante sowohl,

134 

wie zwischen den Dreiklängen der Tonika und Unterdominante,

135 

und ähnliche mehr. Hier sowohl, wie in allen sonstigen Bildungen führen wir jede Stimme in den nächsten Ton*) des folgenden Akkordes, oder lassen sie, wenn es sein kann, auf demselben Ton stehen. Wollen wir z. B. aus dem Dreiklang der Oberdominante in den tonischen, oder aus diesem in dem der Unterdominante gehen, so kann dies nicht füglich so —

---

*) Hierzu der Anhang D.

136 

geschehen, sondern fliessender und zusammenhängender in dieser Weise.

137 

2. *Motive entferntern Zusammenhangs*

ergeben sich zwischen den Dreiklängen der Ober- und Unterdominante und umgekehrt.

138 

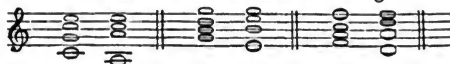
Hier macht sich mehr oder weniger der Mangel nächster Beziehung fühlbar, und man wird inne, dass dergleichen Verbindungen in einzelnen Fällen zwar fremd und überraschend, durch beides würdig, ja erhaben eintreten können; in öftrer Wiederkehr aber befremdend, ja den Zusammenhang zerrüttend und störend werden müssen, — wenn gleich, wie in obigen Beispielen, fehlerhafte Fortschreitungen in den Stimmen vermieden sind.

C. *Die Verknüpfung kleiner Dreiklänge unter einander und mit grossen.*

Wir haben deren S. 104 drei gefunden, die uns, — wie die drei grossen Dreiklänge die drei nächstverwandten Durtonarten vorstellen, — an die drei Paralleltöne jener Durtonarten erinnerten. Jede Molltonart ist aber mit ihrer Paralleldurtonart ebenfalls nächstverwandt (S. 104 Anm.), nämlich (wie die sechste Abtheilung zeigen wird) nur in einem Ton von ihr verschieden. Also *C*dur und *A*moll, *G*dur und *E*moll, *F*dur und *D*moll sind nächstverwandt. So gehören nun auch die Dreiklänge, welche auf Paralleltöne deuten, zusammen, denn sie stellen uns Paar für Paar Paralleltonarten vor.

Wir haben also wiederum

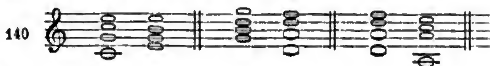
1. *Motive nächsten Zusammenhangs,*

139 

die durch das Verhältniss der Tonarten (und zwei gemeinschaftliche Töne) verbunden sind;

2. *Motive entferntern Zusammenhangs,*

deren Akkorde zwar verbindende Töne haben, nicht aber nächstverwandte Tonarten bezeichnen, z. B.

140 

endlich

3. *Motive ohne Verbindungstöne,*

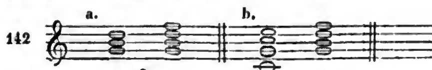
141 

unter denen die Folge kleiner Dreiklänge (S. 107) am trübsten klingt.

Keins von all' diesen Motiven ist geradezu unzulässig oder unbrauchbar zu nennen; an rechter Stelle kann das entfernteste und trübste gerade das entsprechendste, das einzig rechte sein. Da wir aber, wie schon S. 115 erinnert worden, für jetzt noch nichts beabsichtigen, als uns in die Organisation des Tonreichs hineinzufinden und dabei so sicher wie möglich vorwärts zu schreiten: so streben wir nicht nach dem Ausdrucke besondrer Stimmungen, sondern gehen stets zuerst auf das Nächstliegende, Zusammengehörende aus. Für jetzt haben also Akkordfolgen des engsten oder wenigstens durch Verbindungstöne geknüpften Zusammenhangs für uns den Vorzug vor den unverbundnen; die letztern werden wir nur selten und einzeln, die erstern unbedenklich häufiger und wiederholt nach einander gebrauchen.

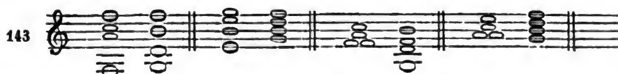
D. *Harmonische Motive aus der Zuziehung des Dominant-Akkordes.*

Die nächste Verbindung mit dem Dominantakkorde hat nun der Dreiklang der Dominante (a),

142 

der durch Zufügung der Septime zum Dominantakkorde wird, und der tonische Dreiklang (b) wegen des wesentlichen Zusammenhangs der Tonika und Dominante und ihrer Harmonien.

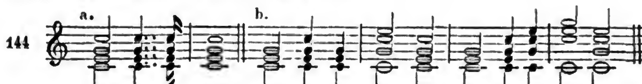
Hiernächst stehen alle übrigen Dreiklänge, mit Ausnahme des kleinen auf der sechsten Stufe, mit dem Dominantakkord in enger Verbindung,



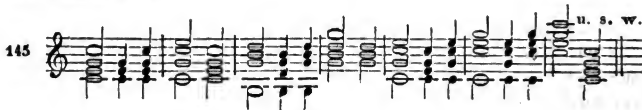
so dass dieser Akkord, welcher (wie früher die zweite Masse) das bewegende Prinzip in unsrer Harmonie ist, fasst überall auf das leichteste angeknüpft werden kann.

E. *Erweiterung der harmonischen Motive durch den Rhythmus.*

Jeder Akkord, so wie jedes Paar verbundner Akkorde, können uns nach Obigem als harmonisches Motiv dienen. Wiederum kann jedes harmonische Motiv durch rhythmische Gestaltung bestimmt und ausgeführt werden. So könnte ein einzelner Dreiklang durch rhythmische Wiederholung (a),



oder durch Benutzung verschiedner Lagen zu einem rhythmisch-harmonischen Motiv erhoben werden, wie schon No. 131 gezeigt hat. Das Gleiche könnte mit zwei oder mehr verbundnen Akkorden geschehen, z. B. mit den vereinten Dreiklängen der Tonika und Dominante,



oder es könnten abwechselnde Akkorde durch die verschiednen Lagen geführt werden, wie die Akkorde in No. 134, wenn man sie sämmtlich für einen zusammenhängenden Satz annehmen will; oder wie hier —



unter mannigfaltigerm Rhythmus.

Dergleichen Formungen sind so leicht zu bewerkstelligen, dass sie keiner weitern Auseinandersetzung, nicht einmal einer ausführlichen Durcharbeitung von Seiten des Schülers bedürfen; einige schriftliche Versuche und Uebungen am Instrumente genügen.

Wichtiger, ja von grosser Wichtigkeit ist

F. *die Bildung harmonischer Gänge,*

die wir nun hier beginnen, und auf die wir mehrmals zurückkommen werden. Sie dienen dem Schüler, sich in der Harmonie und ihrem lebendig zusammenhängenden Gebrauche ganz einheimisch und bequem zu machen, werden aber ihre ganze Bedeutsamkeit erst später enthüllen, wenn sich zeigt, dass sie wesentliche Bestandtheile grösserer Kunstformen, durchgreifende Mittel für die Fortbewegung und Verknüpfung der musikalischen Sätze und Grundlage unzähliger Satzbildungen sind.

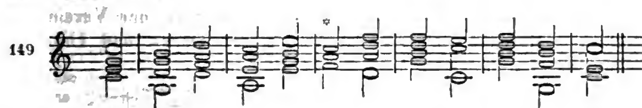
Im Allgemeinen kann schon jede Reihe von Akkorden, die sich nicht in periodischer oder Satzform fest abschliesst, harmonischer Gang heissen. Also schon dieser Theil der harmonischen Tonleiter —

147 

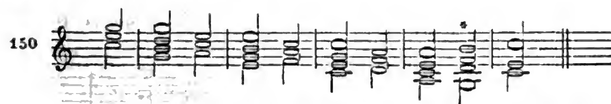
kann uns als ein solcher gelten; einen andern bilden wir aus den Lagen und Auflösungen des Dominantakkordes:

148 

Die Verknüpfung von zwei oder mehr Akkorden zu einem harmonischen Motiv und die Verfolgung desselben in konsequenter Weise giebt uns mehr Gänge. So haben wir z. B. in No. 134 den tonischen und Dominant-Dreiklang — also zwei Dreiklänge — verknüpft, deren zweiter eine Quarte tiefer (oder Quinte höher) steht, wie man an den Grundtönen im Basse bemerkt. Hiernach führen wir also den Bass mit darübergestellten Dreiklängen in dieser Weise, —

149 

oder in dieser, —

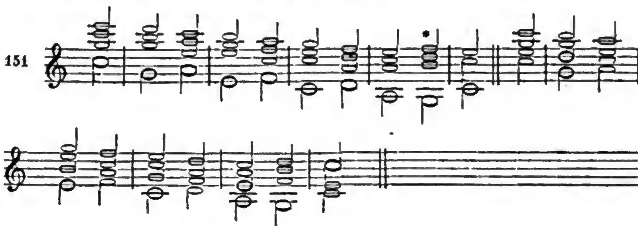
150 

fort, so weit es gehen will (das * bezeichnet den Punkt, auf dem

die Bahn nothgedrungen verlassen wird), und gehen nun durch nahverbundne Akkorde zu einem Schlusse. — Es besteht nun die

Neunte Aufgabe

des Schülers darin, solche Gänge, zu denen schon jetzt mehr Stoff, als oben gewiesen, vorhanden ist und noch viel mehr allmählig gefunden werden wird, auf das Fleissigste zu bilden, erst schriftlich und zwar in allen Akkordlagen, z. B. No. 150 auch so —

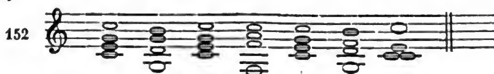
151 

wie allmählig in allen Tonarten aufzuschreiben, dann aber auch aus dem Gedächtniss oder aus dem Stegreif am Instrumente durchzuführen, gelegentlich auch andre, abwechselndere und energischere Rhythmen auf sie anzuwenden. Er übt sich dabei in konsequentem Fortschreiten und bereichert seine Mittel.

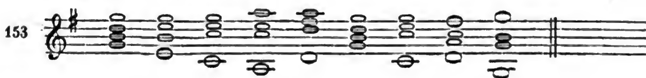
Eine besondre Bestimmung erhalten dergleichen Harmoniemotive und Harmoniegänge, wenn sie als

G. *Vorspiel oder Präludium*

zur Einführung in die Tonart einer vorzutragenden Musik, dienen. Solche Einleitungen, die etwa die Sänger vorbereiten sollen, im rechten Ton anzufangen, oder die Zuhörer, den Anfang der Musik in dieser Tonart zu erwarten, können sich auf die blosse Angabe der tonischen Harmonie, oder auf die Verbindung ihrer und des Dominantakkordes in einer oder mehrern Lagen, mit oder ohne Wiederholungen beschränken. Vollständiger wäre der Verein der tonischen Harmonie mit den Akkorden der Ober- und Unterdominante, —

152 

oder die Zuziehung der kleinen Dreiklänge, z. B. in dieser Weise, — in *G*dur, —

153 

wobei man sich übrigens, wie bei vielen unsrer des Raums wegen zu hoch gestellten Beispielen, eine günstigere Tonhöhe, etwa *C*dur, denken muss*). — Diese und ähnliche Gänge bedürfen weniger einer bestimmten Rhythmisirung, weil bei ihnen das Tonwesen, die Feststellung der Tonart, Zweck ist.

Vierter Abschnitt.

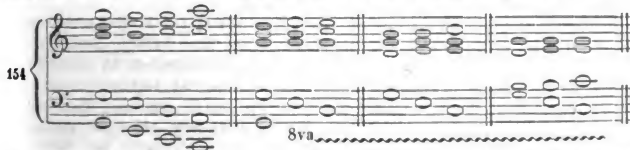
Die Folgerichtigkeit der Gänge auf die Harmonisirung angewendet.

In der Ausarbeitung der Harmoniegänge ist uns endlich jene folgerichtigere und darum festere und tiefer wirkende Durchführung eines bestimmten Motivs zurückgekehrt, die wir in den frühern selbständigen Arbeiten stets beobachtet, bei der Harmonisirung gegebner Melodien aber bis jetzt ausser Acht gelassen hatten. Das konnte auch hingehen. Denn eines Theils ist noch die Frage, ob die uns gegebnen Melodien Anlass zu motivgetreuer Harmonisirung geben, andern Theils hatten wir genug damit zu thun, in dem uns noch neuen Felde die Harmonie zu finden und fehlerlos anzuwenden. Offenbar wird aber eine konsequentere Harmoniegestaltung auch diesen Arbeiten höhere Kraft verleihen.

Wir wollen daher von jetzt an danach trachten, bei der Harmonisirung gegebner Melodien ein sich bildendes harmonisches Motiv, wenn und so weit es geht (oder so weit wir es nicht zu ermüdend finden) fortzuführen.

Versuchen wir es an nachstehender Melodie, die zunächst nach der ersten Harmonieweise bearbeitet worden ist.

*) Bei diesen und den meisten folgenden Noten-Beispielen müssen wir bemerken, dass sie der Raumersparniss wegen auf eine einzige Zeile zusammengedrängt und in zu hohe Harmonielagen gebracht sind, in dieser Weise aber nicht die volle Wirkung haben können. Man übe sie, z. B. No. 153, mit tiefer gelegten, durch Oktaven verstärkten Bässen, oder in tiefern Lagen z. B.



aus, um sie nicht noch geringer zu finden, als sie ohnehin jetzt sein müssen.

155

Hier zeigen sich bei A, B und C Uebelstände, die in der ersten Harmonieweise*) wohl gemildert, nicht aber ganz überwunden werden konnten; bei B gehen Bass und Alt in Oktaven, Bass und Tenor in Quinten, bei C Bass und Diskant in Oktaven, Bass und Alt in Quinten, nur dass diese Fehler durch Gegenbewegung (S. 109) gemildert sind; bei A treten nicht blos unzusammenhängende Akkorde an einander, sondern es geschieht dies auch bei gewaltsamer Bewegung (S. 117) der Oberstimmen, die Quarten- und Quintenschritte machen. Diese Uebelstände lassen sich in der zweiten Harmonieweise beseitigen. Wir führen diese jetzt so aus.

156

Bei a verräth uns schon die Melodie ein noch zweimal und zuletzt zum drittenmal wiederkehrendes Motiv, zu dem sich das harmonische Motiv von No. 135 verwenden lässt. Das harmonische Motiv zeigt uns zwei Dreiklänge über einem eine Quarte steigenden Basse. Dies lässt sich vom ersten zum zweiten, zweiten zum dritten, fünften zum sechsten Takte (wie die darunterstehenden

*) Schon S. 97 ist darauf hingedeutet worden, dass die erste Harmonieweise nicht für alle Melodieschritte ohne Ausnahme genügt. Wenn die Ueberzifferung zweimal 5 oder 8 oder 3 zeigt, wenn die Melodie zu grosse Schritte macht und dabei fremde Akkorde aneinander zu bringen nöthigt, dann sind Fehler oder wenigstens heftige und befremdliche Wendungen nicht zu vermeiden. Allein dies thut dem Gewinn, den wir aus der ersten Harmonieweise ziehen, keinen Abbruch, da wir uns mit dieser Weise nur hineinfinden wollen in das Gebiet der Harmonik, um (wie wir schon den Anfang gemacht) uns dann, reicher, freier und zugleich kunstmässiger in demselben zu entfalten.

Nur machen diese möglichen Uebelstände dringend rathsam, dass der Schüler sich nach keinen andern, als den vom Lehrer gegebnen Melodien in erster Harmonieweise übe. Nur in den zu gegenwärtigem Abschnitt gehörigen Melodien ist die Rücksicht auf jene Uebelstände (nothgedrungen) bei Seite gesetzt worden.

Buchstaben zeigen) wiederholen und verleiht dem Satz auch in harmonischer Beziehung eine Folgerichtigkeit und Einheit, die unsern bisherigen Harmonisirungen nicht eigen war.

Bei d folgen drei Molldreiklänge auf einander; allein die vorübergehende Trübniss (S. 107) wird durch den Vortheil der Folgerichtigkeit aufgewogen.

Bei b, c und e müssen die Mittelstimmen unruhig hin und her fahren. Wir können das von jetzt an so —

157 

(der Bass wie oben) vermeiden, indem wir die ohnehin entbehrliche Quinte des Dreiklangs aufgeben. Für die

Zehnte Aufgabe

geben wir in der Beilage V. einige Melodien, in denen einzelne Partien mit festgehaltnen harmonischen Motiven begleitet werden können. Jede dieser Melodien ist zuvor nach der ersten Harmonieweise zu bearbeiten, — wobei einige Misslichkeiten nicht ganz zu vermeiden sind, — dann nach der zweiten, wie wir es jetzt vermögen.

Fünfte Abtheilung.

Umkehrung der Akkorde.

Wir haben bis jetzt vorzüglich die Auffindung und Verbindung der Akkorde im Auge gehabt und auf eine gute melodische Führung der einzelnen Stimmen nur geringe Rücksicht genommen. Die Mittelstimmen haben wir möglichst nahe an die Oberstimme gesetzt, weil wir noch bei der ersten Ansicht (S. 95) stehen geblieben waren, dass die Begleitung sich zur Hauptstimme halten und desshalb so nahe wie möglich bei ihr bleiben solle. Dieses Verfahren hat uns vor manchem Zweifel und Fehler bewahrt, das Erkennen der Akkorde erleichtert. — Aber eine innre Nothwendigkeit, dass die Mittelstimmen so nahe wie möglich an die Oberstimme treten müssten, ist nicht vorhanden. Die Verbindung der Stimmen beruht auf ihrem harmonischen Zusammenhang, nicht aber auf ihrer äusserlichen Nähe. Wenn wir *c*, *cis*, *d*, *dis* zu einander stellen, so haben wir die nächstliegenden Töne zusammengebracht, aber ohne harmonischen Zusammenhang; dagegen gehören die Töne *c—e—g* zusammen, und bilden eine Harmonie, wären sie auch durch Zwischenräume von mehrern Oktaven getrennt.

Am unfreiesten und ungefügesten fielen unsre Bässe aus. Denn da wir ihnen stets nur die Grundtöne der Harmonie geben konnten, so gingen sie fast immer in Quarten-, Quinten- und Oktaven-Schritten einher, was ihnen denn freilich ein holpriges Wesen gab. Dies ist aber wieder nach dem Wesen der Harmonie nicht nothwendig. So gut wir jeder andern Stimme bald den Grundton (die Oktave), bald Terz, Quinte, Septime des Akkordes gegeben, so gut muss dies auch bei dem Bass möglich sein. Auch ihm wollen wir beliebige Intervalle aus den Akkorden zuertheilen; statt des Grundtons soll er bisweilen die Terz, Quinte oder Septime des Akkordes nehmen, der Grundton aber soll dann einer andern Stimme gegeben werden.

Ein Akkord, dessen Grundton aus der tiefsten in eine höhere Stimme versetzt worden, heisst umgekehrter Akkord oder kurzweg Umkehrung; auch das Verfahren heisst Umkehrung der Akkorde. Im Gegensatze zu den umgekehrten Akkorden heissen die nicht umgekehrten: Grundakkorde.

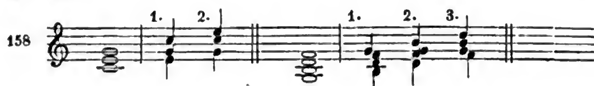
Erster Abschnitt.

Kenntniss der Umkehrungen.

A. *Aufweisung der Umkehrungen.*

Wenn der Grundton seine Stelle verlässt, so muss ein andrer Ton des Akkordes der tiefste werden. Nicht Grundton wird er, sondern nur tiefster Ton; denn Grundton nannten wir ja (S. 81) denjenigen Ton, auf dem wir einen Akkord ursprünglich erbaut hatten, der im Terzenbau des Akkordes der tiefste war; dieser bleibt Grundton, er mag zu unterst oder zu oberst, oder in der Mitte stehen.

Wie viel Umkehrungen eines Akkordes giebt es? — So viel, als er ausser dem Grundton Töne hat, die die tiefsten werden können; also vom Dreiklange zwei, vom Septimen-Akkorde drei, die hier

158 

mit Viertelnoten aufgezeichnet sind.

Diese Umkehrungen der Akkorde sind so merkenswerth erschienen, das man ihnen besondre Namen gegeben hat. Man zählt nämlich vom jedesmaligen tiefsten Ton zu den beiden wichtigsten Tönen des Akkordes und benennt nach den gefundnen Intervallen die Umkehrung.

Der wichtigste Ton in jedem Dreiklang ist der Grundton; nach ihm die Terz, weil diese den grossen und kleinen Dreiklang unterscheidet. Die wichtigsten Töne im obigen Dreiklang sind also *c* und *e*. — Die erste Umkehrung bei 1. hat dieses *e* zum tiefsten Tone; *e—c* ist eine Sexte, der Akkord heisst also Sext-Akkord. Bei der zweiten Umkehrung zählen wir von *g* nach *c* und von *g* nach *e*; der Akkord heisst Quartsext-Akkord.

Im Dominant-Akkord ist wieder der Grundton, nächst ihm aber die Septime (ohne die er ja eben kein Septimen-Akkord, sondern ein blosser Dreiklang wäre) am wichtigsten, also oben *g* und *f*. In der ersten Umkehrung zählen wir von *h* nach *f* und von *h* nach *g*; sie heisst Quintsext-Akkord. Bei der zweiten Umkehrung zählen wir von *d* nach *f* und von *d* nach *g*; der Akkord heisst Terzquart-Akkord. In der letzten Umkehrung ist

f selbst tiefster Ton; wir zählen von *f* nach *g* und nennen den Akkord Sekund-Akkord*).

Hieraus begreifen wir, woher die neuen Namen gekommen sind, Dieselben bleiben aber den Akkorden, mögen deren Töne — ausser dem tiefsten — stehen, wie sie wollen. Kehren wir also den Dreiklang dergestalt um, dass die Terz tiefster Ton wird, so haben wir einen Sext-Akkord vor uns, die übrigen Töne mögen stehen, wie sie wollen; ist in einem Dominant-Akkorde die Quinte tiefster Ton geworden, so haben wir ebenfalls ohne Rücksicht auf die Stellung der übrigen Töne — einen Terzquart-Akkord —

Sext-Akkorde, Terzquart-Akkorde.

159 

und so bei allen andern Umkehrungen.

Was hier an Einem Dreiklang und Einem (bis jetzt unserm einzigen) Septimen-Akkorde gezeigt worden ist, findet bei jedem Dreiklang und jedem Septimen-Akkorde statt. Jeder Dreiklang wird zum Sext-Akkorde, wenn seine Terz, zum Quartsext-Akkorde, wenn die Quinte tiefster Ton wird; jeder Septimen-Akkord heisst Quintsext-Akkord, wenn seine Terz, Terzquart-Akkord, wenn seine Quinte, Sekund-Akkord, wenn seine Septime tiefster Ton wird.

Die Umkehrung unsrer Akkorde ändert das Wesen des Akkordes nicht, denn das Wesen einer Harmonie beruht einfach darauf, dass

---

*) Es versteht sich von selbst, dass diese Namen gemerkt werden müssen. Zugleich aber präge sich der Schüler ein, dass vom Dreiklange
der Sext-Akkord die erste Umkehrung,
der Quartsext-Akkord die zweite Umkehrung,
vom Septimen- (Dominant-) Akkorde
der Quintsext-Akkord die erste Umkehrung,
der Terzquart-Akkord die zweite Umkehrung,
der Sekund-Akkord die dritte Umkehrung
ist, dass folglich
bei der ersten Umkehrung (Sext-Akkord und Quintsext-Akkord) der Grundton des Akkordes eine Terz tiefer (unter dem tiefsten Tone der Umkehrung), —
bei der zweiten Umkehrung (Quartsext- und Terzquart-Akkord) zwei Terzen tiefer,
bei der dritten Umkehrung (Sekund-Akkord) drei Terzen tiefer
liegt; z. B. unter dem Sext-Akkord *e—g—c* liegt der Grundton — *c* — eine Terz tiefer; unter dem Terzquart-Akkord *d—f—g—h* liegt der Grundton — *g* — zwei Terzen tiefer. Diese leichte Bemerkung wird ihm zu Hülfe kommen, wenn es nöthig ist, von einer Umkehrung den Grund-Akkord aufzusuchen; denn sobald wir den Grundton kennen, wissen wir auch den Akkord (terzenweis darüber) zu bilden.

sich in ihr zusammengehörige Töne vereinigen. Es ist also dieselbe Harmonie vorhanden, so lange derselbe Verein von Tönen besteht; *c—e—g* bilden denselben Akkord, gleichviel ob die Tonordnung so wie oben oder *c—g—e* oder *e—g—c* heisst. Daher folgen auch alle Umkehrungen dem Gesetz ihrer Grund-Akkorde und bedürfen keiner neuen Regel. Wenn wir daher vom Dominant-Akkorde bemerkt haben, dass seine Terz, *h*, einen Schritt hinauf, seine Septime, *f*, einen Schritt hinab, seine Quinte, *d*, einen Schritt hinauf oder hinab geht, so folgen diese Töne demselben Gesetz in allen Umkehrungen des Akkordes.

160 

Nur das kann im vorliegenden Fall einen Augenblick lang befremden: dass *g* (der Grundton des Akkordes) stehen bleibt, statt in die Tonika zu gehen, wie nach dem ursprünglichen Gesetz dieses Akkordes. — Wir sehen aber dasselbe als die Oktave des Grundtons an und lassen es stehen, weil die umgebenden Stimmen den Fortgang hindern*). Erlaubt es die Stimmlage, so können wir dem *g* auch den Gang des Grundtons geben —

161 

obwohl derselbe in der tiefsten Stimme immer am besten seine Stelle findet.

B. *Bedürfniss einer andern Bezifferung.*

Ehe wir nun zur Ausübung zurückkehren, ist noch eine äusserliche Vorkehrung zu treffen, die besonders durch die umgekehrten Akkorde nöthig wird.

So lange wir jeden Akkord da setzten, wo er uns nach den ersten Untersuchungen über Harmonie nothwendig war, konnte von einer Wahl der Akkorde eigentlich wenig die Rede sein. Nun aber haben wir nicht blos die Wahl unter mehrern Dreiklängen für jeden Melodieton; wir können auch den Dominant-Akkord nach freier Wahl einführen, und zuletzt sind uns gar noch alle Umkehrungen zugewachsen. Dass jetzt die Ziffern, welche wir Anfangs über die Melodie setzten, nicht mehr genügen, ist

*) So haben wir ja schon in No. 123 die Oktave des wirklich vorhandnen Grundtons behandelt; dies unterstützt die obige Erklärung.

klar; sie sollten auch nur einstweilen den Bass, — das heisst bis jetzt: die Grundtöne — auffinden helfen; und war der Bass gegeben, so wussten wir auch den Akkord zu finden, da jeder Akkord terzenweis auf seinem Grundton errichtet wird. Von nun an aber wird der Bass nicht immer die Grundtöne enthalten, sondern vermöge der Umkehrungen auch andre Akkordtöne. Daher werden wir nun nicht mehr ohne Weiteres aus dem Basse die Akkorde erkennen können, sondern es wird besondrer Zeichen bedürfen, die uns schnell erinnern, welche Akkorde wir gewählt und in Noten auszuführen haben. Diese Zeichenschrift heisst Bezifferung, oder Generalbass-Bezifferung, oder Generalbassschrift, auch wohl Signatur. Auch der Komponist bedient sich ihrer bei seinen Entwürfen, um schneller und auf engerm Raume das Wesentliche seiner Tonsätze aufzuzeichnen. Hierzu ist sie bis auf einen gewissen Punkt (den wir später auffinden werden) wohl geeignet. Dass sie aber nicht Alles anzuzeigen und nicht so deutlich zu sein vermag, wie die Notenschrift, wird man leicht inne; es wäre mithin pedantisch, ihr (wie einige Tonlehrer wohl versucht haben) eine noch grössere Ausdehnung und Wichtigkeit beizumessen. Wir wollen sie Theil für Theil jederzeit da mittheilen, wo sie zur Anwendung kommt; ihre vollständige Zusammenstellung findet man in der Musiklehre.

Wir sind schon gewohnt, in der Abfassung der Harmonie zuerst den Basston zu bedenken und dann erst die Mittelstimmen zuzufügen; durch den Bass orientiren wir uns leichter in der Harmonie. Die Generalbass-Zeichen (Signaturen) werden also zu dem Bass gesetzt, über oder unter die Bassstimme, wo man gerade Platz findet. Für jetzt brauchen wir folgende Notizen.

1. Dreiklänge werden in der Regel gar nicht bezeichnet; sie werden vorausgesetzt, da es keine einfachern Akkorde giebt. — Soll übrigens eine Stelle nicht einmal mit Dreiklängen begleitet werden, sondern nur der Bass allein fortgehen, so wird sie mit

t. s. (*tasto solo*)

bezeichnet; gehen alle Stimmen im Einklang oder in Oktaven, so setzt man:

all' unisono oder *all' ottava;*

soll nur ein einzelner Basston unbegleitet bleiben, so bezeichnet man ihn mit einer Null.

2. Jeder andre Akkord wird mit den Ziffern angedeutet, welche seine Hauptintervalle aussprechen. Also

der Septimen-Akkord mit 7,
der Sext-Akkord mit 6,

der Quartsext-Akkord mit $\substack{4\\6}$ oder $\substack{6\\4}$,
der Quintsext-Akkord mit $\substack{5\\6}$ oder $\substack{6\\5}$,
der Terzquart-Akkord mit $\substack{3\\4}$ oder $\substack{4\\3}$,
der Sekund-Akkord mit 2.

3. Der Dominant-Akkord vor dem Schlusse bedarf keiner Bezeichnung, da er hier so wichtig ist, dass man ihn von selbst anwendet.

Soviel für jetzt von den Bezifferungen. Wir wollen uns ihrer als Merkzeichen bedienen, so lange und wo es nöthig ist, so lange wir nämlich nicht im Stande sind, eine ganze Akkordreihe vollständig (in allen Stimmen) und sicher uns vorzustellen und bis zur Niederschreibung inne zu behalten. Bis dahin entwerfen wir vorerst den Bass und fügen zur Erinnerung die neuen Bezifferungen bei.

C. *Auslassung und Verdopplung von Akkordtönen.*

Schon oben (S. 126) ist angemerkt worden, dass wir mit Hülfe der Umkehrungen im Stande sein würden, den Bass aus seiner bisherigen Steifheit und Ungeschicktheit zu erlösen, indem wir nun nicht mehr nöthig hätten, ihm stets die Grundtöne der Akkorde zu geben, sondern ihm wie den andern Stimmen jedes beliebige Intervall zuweisen könnten, um ihm eine günstigere Tonfolge zuzuertheilen. Hiermit tritt nun also eine freiere Führung aller Stimmen, folglich auch eine freiere Behandlung der Harmonie überhaupt in Aussicht; es kann auf dieser höhern Stufe namentlich nicht mehr genügen, erst alle Grundtöne in den Bass zu setzen und die Mittelstimmen so nahe wie möglich an die Oberstimme zu bringen.

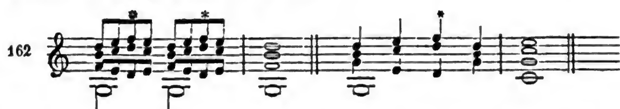
Gestatten wir aber allen Stimmen freiern Gang, so wird von Akkord zu Akkord die Frage entstehen: welchen Ton des folgenden Akkordes soll jede Stimme nehmen? Von der Führung aller Stimmen wird es abhängen, ob der Akkord vielleicht einen Ton einbüssen, oder ob einer seiner Töne verdoppelt, von zwei Stimmen genommen werden soll. Um diese Fragen haben wir uns bisher nur beiläufig bekümmert, weil die engen Vorschriften, innerhalb deren wir arbeiteten, uns mit der Freiheit zugleich auch der Sorge enthoben. Jetzt bedarf es einer vorläufigen — übrigens sehr leichten Prüfung.

1. *Auslassung von Akkordtönen.*

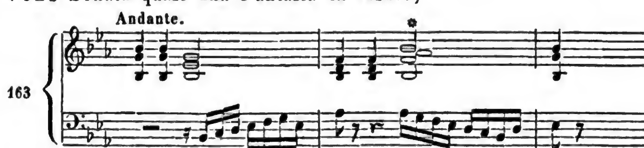
Hierüber ist das Nöthige schon gesagt. Wir lassen — für jetzt — nur dann einen Akkordton aus, wenn wir durch ein Harmoniegesetz dazu genöthigt werden; so hat in der ersten Harmonieweise (S. 93) der auf einen Dominant-Akkord folgende Dreiklang ohne

Quinte bleiben müssen. In No. 157 haben wir die Quinte einiger Dreiklänge ausgelassen, um heftigen Stimmbewegungen auszuweichen.

Welcher Ton am besten ausgelassen werden könne, wissen wir ebenfalls schon; der unentscheidendste, — die Quinte. Der Grundton erscheint für jetzt noch als Grundlage des Akkordes, die Terz im Dreiklang als Unterscheidung von Dur und Moll, im Dominant-Akkord als ein vermöge seiner bestimmten Fortschreitung karakteristischer Ton, die Septime als der Ton, der aus einem blossen Dreiklang erst einen Septimen- oder Dominant-Akkord macht, unentbehrlich. Nur bei der Terz im Dominant-Akkorde kann von nun an eine kleine Abweichung eintreten; es kann bisweilen, z. B, in solchen Sätzen, —

162 

eine folgerechte Stimmbewegung erlangt werden, wenn man die Quinte festhält (und sogar verdoppelt, wie bei *) und die Terz übergeht. Ein ähnliches Beispiel giebt der Anfang von Beethovens Sonata quasi una Fantasia in Esdur,

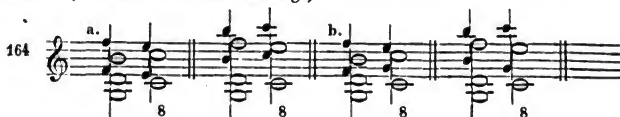
163 

ein Satz, der sich mehrmals wiederholt. Allerdings kommt in beiden Fällen die ausgelassene Terz nach, in No. 162 ist sie überdem vorausgegangen.

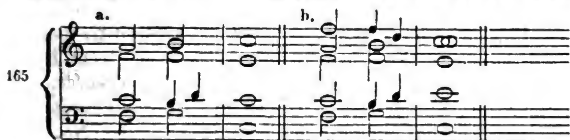
2. *Verdopplung von Akkordtönen.*

Es fragt sich hier zweierlei.

Zuerst: welche Töne können nicht verdoppelt werden? — Diejenigen, welche eine nothwendige Fortschreitung zu machen haben. Zunächst also Septime und Terz im Dominant-Akkord; denn da die erstere einen Schritt hinab, die letztere einen Schritt hinauf gehen muss, so würden wir, wenn wir sie verdoppelten, das heisst in zwei Stimmen zugleich aufführten, in Gefahr sein, entweder (wie sich hier bei a zeigt)

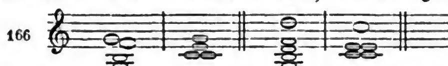
164 

Oktaven zu machen, oder (wie bei b) eine von beiden Stimmen unrichtig fortzuführen. Selbst wenn wir eine solche bedenkliche Verdopplung vor der Auflösung des Akkordes wieder beseitigen,



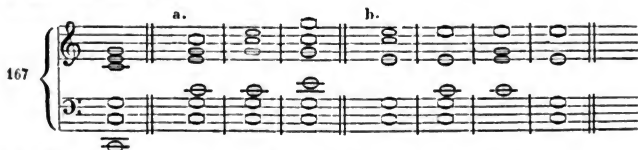
ergiebt sich, so lange die Verdopplung besteht, ein in der Regel nicht wohlgefälliger Zusammenklang. Das Gefühl (selbst des Harmonie-Unkundigen) empfindet den bevorstehenden falschen Fortschritt gewissermaassen voraus und findet in der nachher eintretenden Abwendung von demselben keine hinlängliche Genugthuung. Dies ist der Uebelstand, den wir gleich bei der ersten Einführung des Dominant-Akkordes (S. 90) in der oben No. 165 a wiederholten Weise haben inne werden müssen.

Zur Zweit fragt sich, welche Töne wir verdoppeln dürfen? — Verdoppeln können wir den Grundton des Dominant-Akkordes (wie wir schon von No. 123 her wissen) und die Quinte,



(letztere, weil sie nicht blos abwärts, sondern auch aufwärts schreiten darf) in den Dreiklängen aber jeden beliebigen Ton. Allein auch hier ist zwischen mehr oder minder günstigen Fällen zu unterscheiden.

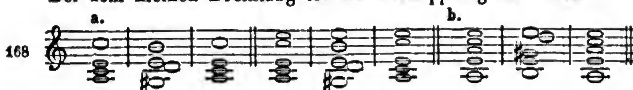
Im Dreiklange wird im Allgemeinen am liebsten der Grundton, nach ihm die Quinte verdoppelt; dies zeigt sich schon in dem Urakkord, den wir in No. 62 gefunden haben und in dem die nächstzusammengehörigen sechs Töne — dreifach der Grundton, zweifach die Quinte, einfach die Terz — sich verbunden haben. Diese erste, urkräftig und urschön ertönende Harmonie wird eben sowohl von der Wissenschaft in ihrer Gestaltung gerechtfertigt, als vom Gefühl in seinem Wohlklang anerkannt, — auch dann, wenn (wie bei a)



die Töne aus ihrer ursprünglichen Ordnung gerückt werden.

Dagegen hat die Verdopplung der Terz im grossen Dreiklange die Folge, dass dieses Intervall (wie man bei b hören kann) sich hervordrängt und so heftig in das Gehör fällt, dass man gleichsam es allein zu hören meint. Dies kann aber in der Regel nicht der Absicht des Komponisten entsprechen; nur aus besondern Gründen*), auf die wir hier noch nicht einzugehen Anlass und Recht haben, wird er die Wohlgestalt, das innere Ebenmaass des Akkordes aufgeben wollen. — Aus demselben Grund ist auch die Verdopplung der Quinte im Dominant-Akkorde bedenklich, weil sie (No. 166) einen Dreiklang mit doppelter Terz nach sich zieht.

Bei dem kleinen Dreiklang ist die Verdopplung der Terz



weniger bedenklich, da die kleine Terz einen weniger vordringenden Karakter hat; hier kann sie das weiche und getrübte Wesen des Akkordes in seinem entscheidenden Ton (der Terz) kräftigen; die Darstellungen des Molldreiklangs bei a können gelegentlich vor der bei b den Vorzug verdienen.

Zweiter Abschnitt.

Freier Gebrauch der Umkehrungen.

A. *Neue Motive und Gänge.*

Nun zur Anwendung der Umkehrungs-Akkorde.

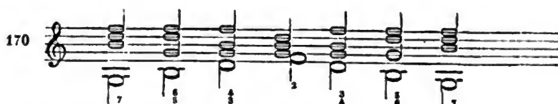
Sie gewähren uns vor Allem wieder zahlreiche harmonische Motive.

1. Wie wir früher (No. 131) durch die Lagen eines Akkordes gingen, so können wir jetzt einen Akkord und seine Umkehrungen mit einander verbinden, z. B. einen Dreiklang.



Eine gleiche Durchführung findet mit dem Dominant-Akkorde statt —

*) Hierzu der Anhang E.



und bei jedem andern Dreiklange und Septimen-Akkorde.

Man bemerke übrigens, dass hier wie in den folgenden Sätzen und Gängen am liebsten der Grundton verdoppelt worden ist, den wir schon früher (S. 133) als wichtigsten und der Verdopplung zuerst würdigen Ton erkannt haben.

2. Eine Folge von Dreiklängen, in gleicher Stimmrichtung

171

haben wir nicht versuchen dürfen, da sie Oktaven und Quinten zur Folge gehabt hätte. Diese Oktaven und Quinten bildet der Bass mit dem Diskant und Alt. Wir werfen den Bass weg, —

172

und erhalten einen Gang von Sext-Akkorden, ohne Fehler, zugleich eine neue Weise, die Tonleiter zu begleiten. Zwar hat keiner dieser Sext-Akkorde Verbindungstöne mit seinen Nachbarn; aber der fliessende diatonische Gang aller Stimmen dient zu einer neuen und ganz genügenden Verbindung. Der starke Zug der Stimmen führt über den Mangel eines engern innerlichen Zusammenhangs weg.

3. Vierstimmig können dergleichen Akkordfolgen werden, entweder durch blosse Oktavverdopplung der Unterstimme,

173

oder durch eine, abwechselnd Terz und Grundton verdoppelnde Mittelstimme,

174

und noch auf ähnliche andre Weisen, die der Schüler aufzusuchen hat. Dass die erste Weise die leichteste, die zweite ebenfalls fliessend, die letzte durch den Zickzackgang der Mittelstimme

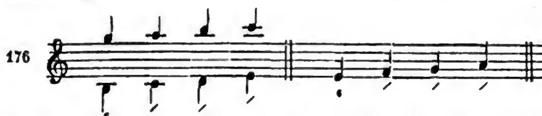
stockend, zu schwerer und vorzugsweise langsamerer Bewegung geeignet ist, leuchtet ein.

4. Auch der Quartsext-Akkord verträgt allenfalls, in einer kleinen Folge — z. B.



angewendet zu werden. Er stellt jedoch (wie im folgenden Abschnitte näher zu besprechen sein wird) seinen Grundakkord so schief, dass eine längere Fortsetzung so schiefgestellter Akkorde meistens einen unbefriedigenden, missfälligen Ausdruck geben würde.

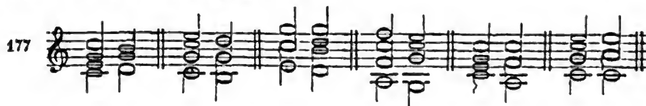
Aus Obigem folgt, wie jeder dieser Akkorde zu beziffern ist. Will man der steten Wiederholung derselben Bezifferung überhoben sein, so setzt man dafür kleine schräge Striche. Also diese Bezeichnung



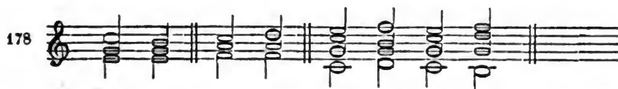
sagt uns, dass jedem Ton der Unterstimme ein Sext-Akkord aufgesetzt werden solle.

B. *Verbindung der Umkehrungen mit Grundakkorden.*

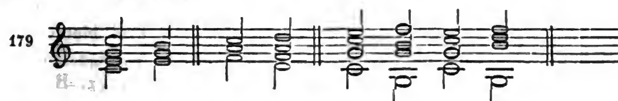
Im Obigen haben wir nur das Neuerlangte, die Umkehrungen, für sich allein geltend gemacht. Eine ungleich reichere Ausbeute an harmonischen Motiven und Gängen gewährt uns die Verknüpfung der Umkehrungen mit Grundakkorden. Es versteht sich von selbst, dass jede Umkehrung mit jedem Grundakkorde verknüpft werden kann, so weit daraus nicht die bekannten falschen Fortschreitungen entstehen, dass aber die nächstverwandten Akkorde sich wie zuvor (S. 117) am liebsten verbinden, sie mögen als Grundakkorde, oder als Umkehrungen (die ja das Wesen der Akkorde nach S. 128 nicht ändern) zu einander treten. Daher verbinden sich die Akkorde von Tonika und Ober- oder Unterdominante oder Parallele auch in den Umkehrungen, — z. B.



eben so gut, als in ihrer Grundgestalt, und es findet alles S. 117 Gesagte auch hier Anwendung. Ja, durch die bequemere Lage der Töne machen sich manche Verknüpfungen noch leichter, als in den Grundakkorden; so erscheinen diese Akkordfolgen

178 

und andre noch fliessender verbunden, als dieselben Harmonien in ihrer Grundgestalt, —

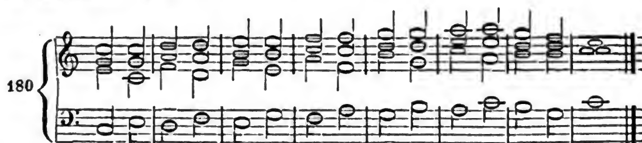
179 

wo der Bass weitere Schritte machen muss.

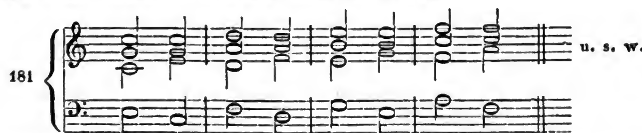
Noch wichtiger ist die Bildung neuer Harmoniegänge, die wir an das S. 121 darüber Bemerkte knüpfen und deren unverdrossene Aufsuchung wir den Lernbegierigen dringend empfehlen.

Nur beispielsweise knüpfen wir einige solche Gänge an das Vorhergegangene.

In No. 172 haben wir zuerst einen aufwärts und abwärts führenden Gang von lauter Sext-Akkorden gesehen. Jeder Sext-Akkord erinnert an seinen Grundakkord; dies veranlasst uns, beide zu mischen. Hier —

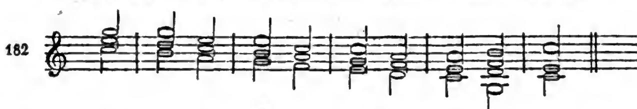
180 

haben wir den Dreiklang vorangehen lassen; einen zweiten Gang gäbe das Voranschreiten des Sext-Akkordes,

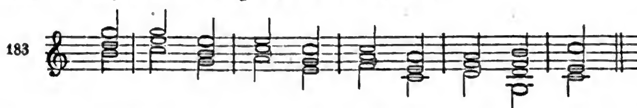
181 

bei dem wir nicht unbemerkt lassen wollen, dass der Bass eben so einher schreitet, wie zuvor (No. 180) der Tenor, und umgekehrt der Tenor wie vorher der Bass; beide Stimmen haben ihre Stellen getauscht.

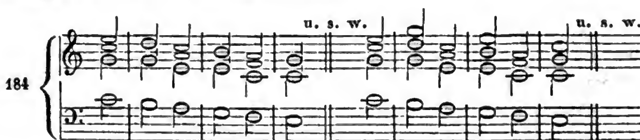
Auch abwärts kann in ähnlicher, oder in dieser Weise,

182


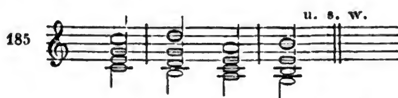
oder in umgekehrter Folge derselben Akkorde

183


u. s. w. gegangen werden. Noch reichern Wechsel bietet die Zuziehung eines dritten Akkordes; dies und die fleissige Durcharbeitung jedes aufgefundnen Motivs durch alle Lagen (z. B. des Ganges No. 182 in diesen Formen, —

184


oder in dieser letzten Lage, —

185


in welcher die Oberstimme einen ungefälligen Gang nimmt) im vierstimmigen Satze (den wir oben des Raumes wegen öfters aufgegeben) in steter Konsequenz und jedesmal mit einem festen Abschlusse wird der Lernbegierde des Schülers als

Eilfte Aufgabe

überlassen. Wie man Wachs durch häufiges Drücken mit der warmen Hand erweicht und schmeidigt, so muss er nicht ablassen, die Töne und Tongebilde nicht aus der Hand lassen, bis sie ihm ganz gefüge und gehorsam und zu allerlei Verwendung stets bereit sind. Zuletzt müssen diese Gänge am Klavier in allen Tonarten durchversucht werden.

Eine fernere Anwendung erfahren die Umkehrungen

C. *auf Präludium und Schlussformel.*

Schon S. 122 haben wir der Bildung eines der einfachsten

Präludien aus dem tonischen Dreiklange, Dominant-Akkord und abermals dem tonischen Dreiklange



gedacht. Jetzt, da wir den Bass mehr in unsrer Gewalt haben, können wir bemerken, dass der Gang desselben wohl stark und entschieden, aber auch ungelenk ist. Führen wir nun den ersten Akkord durch die Umkehrungen,



so gerathen wir auf den Quartsext-Akkord, dessen tiefster Ton zugleich Grundton des Dominant-Akkordes ist, der uns daher eine weit fliessendere Verbindung mit demselben bietet. Wir wollen daher von nun an unsre vollständigern Schlüsse mit dem Quartsext-Akkorde einleiten,



obwohl es dessen nicht eben bedarf und der Dreiklang eine zwar unbeholfnere, aber auch kräftigere Vorbereitung geben kann.

Auch den Unterdominanten-Dreiklang haben wir (S. 122 zur vollkommnern Bestimmung der Tonart und des Schlusses zu Hülfe gerufen; auch er verbindet sich



im Basse fliessender mit dem Quartsext-Akkorde.

D. *Vermeidung falscher Fortschreitungen.*

Auch zu neuen Auswegen zur Vermeidung der bekannten Fehler dienen uns die Umkehrungen, da sie gestatten, dass der Bass dem Fehler ausweiche, ohne einen neuen Akkord herbeizuziehen. Hier —



sind jene an die sechste und siebente Stufe geknüpften Fehler vermieden durch Umkehrung, nicht durch Aenderung der Mittelstimmen und neue Akkorde, wie bisher. So werden wir nach allen Richtungen von der Einförmigkeit unsrer ersten Harmonieweise befreiet.

E. *Ein neuer Akkord; der verminderte Dreiklang.*

Hier bietet sich aber noch etwas unsrer Betrachtung dar. — Bei b in No. 190 könnte uns in gewissen Fällen (wenn wir recht fliessende Stimmen brauchen) der sprungweise Fortgang des Tenors in die tiefere Quarte missfallen, wiewohl er durchaus nicht im Allgemeinen zu tadeln ist. Lenken wir daher auf das Geradewohl das Tenor-*c* in den nächsten Akkordton, *d*, —



so ist vor allem jener Quartensprung des Tenors vermieden; die Folge davon ist zunächst, dass der Tenor bei a mit dem Bass in Oktaven (S. 88) abwärts geht, bei b die Terz des letzten Dreiklangs verdoppelt, bei *c* die Septime (S. 114) aufwärts geführt wird, bei *d* der Tenor, nachdem er den Quartenschritt vermieden, in die Quinte hinabsteigt, — was bisweilen (wie sich später zeigen wird) sehr angemessen sein kann.

Das Auffallendste und Wichtigste ist aber, dass wir zum Erstenmal (S. 132) hier einen Akkord, und zwar den Dominant-Akkord, seines Grundtons beraubt sehen, so dass der Dominant-Akkord auf drei (übrigens terzenweis über einanderstehende) Töne zurückgeführt, mithin in einen Dreiklang verwandelt wird. Dieser Dreiklang (es ist derselbe, auf den wir schon S. 103 dreimal stiessen, ohne ihn dort gebrauchen zu können) unterscheidet sich von den bisherigen; er besteht aus

Grundton, kleiner Terz und kleiner Quinte,

hat also zwei kleine Intervalle, enthält mehr Kleines als der kleine Dreiklang, und heisst desshalb

verminderter Dreiklang*)

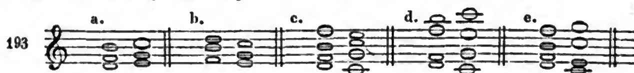
Wie jeder Dreiklang hat er seinen Sext- und Quartsext-Akkord



und wir wollen uns dieser drei neuen Benennungen fernerhin bedienen.

Aber im Grund ist unser neuer Akkord nichts Andres, als ein unvollständiger Dominant-Akkord. Folglich müssen seine Töne denselben Gesetzen folgen, unter denen sie im Dominant-Akkorde standen: sein Grundton, *h* (die ehemalige Terz des Dominant-Akkordes), muss einen Schritt hinaufgehen, nach *c*; seine Quinte, *f* (die ehemalige Septime), muss einen Schritt hinab nach *e*; seine Terz *d* (die ehemalige Quinte) kann sowohl hinauf- als hinabgehen, nur sie also kann auch verdoppelt werden.

Auch die Abweichungen, die wir uns bereits S. 113 vom ursprünglichen Gesetz des Dominant-Akkordes gestattet haben, finden bei dem verminderten Dreiklang Anwendung. Hier, bei a und b, sehen wir die in No. 126 für den Dominant-Akkord statthaft gefundnen Abweichungen von dessen Grundgesetz auf den verminderten Dreiklang übertragen. Bei c, d und e

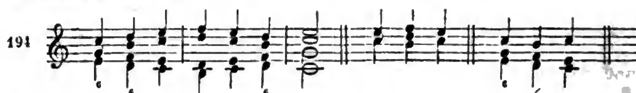


sehen wir dreimal die Septime verdoppelt, — was bisweilen um guter Stimmführung willen wünschenswerth sein kann. Wenn nun die beiden Septimen nicht in Oktaven mit einander gehen sollten, musste die eine von ihrem ursprünglichen Gesetz abweichen und aufwärts gehen. Dies ist am besten bei c geschehen, wo der bedenkliche Schritt in einer Mittelstimme, von andern Stimmen dicht umgeben, geschieht; offner ist er in d, grell in e — in der Oberstimme geschehen. —

---

*) Aeltere Theoretiker nennen diesen Akkord den falschen Dreiklang, nach seiner kleinen Quinte, die sie die falsche Quinte nennen. Aber nur diese Benennungen sind falsch, das heisst unrichtig und trügerisch, eben so wie der Name vollkommner Dreiklang für den tonischen. Wir wissen, dass letzterer bisweilen (gleich oben No. 189) auch unvollständig, also unvollkommen erscheint; und so könnte es in der verwirrten Ausdrucksweise jener Aeltern wohl heissen: dieser falsche Dreiklang ist richtig und dieser vollkommne Dreiklang ist unvollkommen.

Uebrigens fehlt dem verminderten Dreiklang allerdings die Fülle und das Umfassende, Festgegründete des Dominant-Akkordes, er erscheint gegen ihn eng, gedrückt und ängstlich. Aber oft, besonders bei minderstimmigen Sätzen, werden wir auf ihn geführt, wo der Dominant-Akkord unsre Stimmbewegung stören würde, z. B. in diesen Sätzchen:

194 

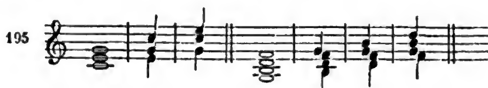
Dritter Abschnitt.

Einführung der Umkehrungen in die Harmonie zu gegebnen Melodien.

Zuletzt betrachten wir nun den Gebrauch, den wir von den Umkehrungs-Akkorden bei der Harmonisirung gegebner Melodien machen können. Hier, also in der dritten Harmonieweise, versteht sich zuvörderst wieder von selbst, dass wir keinen Akkord auf eine fehlerhafte Weise einführen oder den Zusammenhang der Harmonie vernachlässigen dürfen.

Dies alles bedarf keiner Erörterung mehr. Wir kommen daher gleich auf die Hauptfrage: wie — und in welchem Maasse wir die Umkehrungen anzuwenden haben? Diese Frage kann nur dann richtig und befriedigend beantwortet werden, wenn wir uns zuvor deutlich machen, welchen Sinn die Akkorde durch ihre Umkehrungen erhalten.

Stellen wir uns unsre beiden Hauptakkorde mit ihren Umkehrungen

195 

noch einmal vor Augen, so finden wir die Grundakkorde auf dem Ton stehend, der dem ganzen Bau der Harmonie als Grundlage dient, aus dem die Harmonie wie aus einer Wurzel erwachsen ist. Die Umkehrungen rücken den Harmoniebau von dieser Grundlage hinweg, stellen den Akkord so auf, wie er ursprünglich nicht steht, nach seiner Natur ursprünglich nicht entstehen konnte; sie sind also nicht ursprüngliche, sondern abgeleitete Gestaltungen, Umstel-

lungen der ersten, im Naturgrund aller Harmonie (S. 56) wurzelnden Akkordform.

Hieraus begreift sich, — was schon das Gefühl unmittelbar uns andeutet, — dass die Umkehrungen nicht den festen und klaren Ausdruck der Grundakkorde haben können; sie haben ja nicht die feste und klare Stellung derselben.

Dies gilt von allen Umkehrungen ohne Ausnahme. Es tritt aber am empfindbarsten und einflussreichsten bei den Umkehrungen des grossen und kleinen Dreiklangs hervor. Denn in diesen Akkorden (einstweilen wissen wir es nur vom grossen Dreiklang, weil wir uns noch nicht auf die Molltonarten eingelassen haben) finden wir (S. 61) das Moment der Ruhe, — man erinnere sich, dass nur mit dem tonischen Dreiklange befriedigend geschlossen werden kann. Wenn nun ihnen die feste und darum ruhige Stellung genommen wird, so muss dies empfindlicher wirken, als wenn dasselbe dem Dominant-Akkord oder verminderten Dreiklange geschieht, die ohnehin in sich keine Befriedigung und Ruhe haben und gewähren, sondern der Auflösung in die Ruhe des tonischen Dreiklangs bedürfen.

Dies ist vom Sext-Akkord wahr (daher die Beweglichkeit und Flüssigkeit der Gänge von Sext-Akkorden), noch mehr aber von Quartsext-Akkorden, in denen der Dreiklang am weitesten von seinem Grunde gerückt und auf den unbedeutendsten und schwächsten seiner Töne, die Quinte, gestellt wird. Dies ist der Grund, warum eine Folge von Quartsext-Akkorden (No. 175) uns selten zusagen, selten weiter geführt werden kann.

So bieten uns nun die Grundakkorde feste — und ihre Umkehrungen nicht feste, unruhigere, bewegliche Harmonien. Keine von beiden Gestaltungen ist uns von jetzt entbehrlich, jede an ihrem Ort, in ihrem Sinn die rechte. Wollten wir, wie bisher, nur Grundakkorde setzen, so würde unsre Harmonie steif und spröde bleiben; wollten wir nur Umkehrungen gebrauchen, so würde sie zu unruhig und unfest, ja haltungslos werden.

Wir wollen also das Feste und Bewegliche mischen, abwechselnd Grundakkorde und Umkehrungen gebrauchen. Für jetzt — wo noch nicht von dem Einfluss und Ausdruck besondrer Stimmungen und Vorstellungen die Rede sein kann — muss dieser Grundsatz uns als Leitung genügen.

In der Regel wollen wir von den Grundakkorden, als dem Ursprünglichen und Besten ausgehen. Ihm am nächsten liegen seine Umkehrungen, können ihm also, wenn wir uns in derselben Harmonie aufhalten wollen, folgen. Schreiten wir dann aus einer Harmonie in die andre, so werden wir von dieser wieder den Grundakkord ergreifen, wofern nicht eine Umkehrung dazu dienen könnte,

Fehler zu vermeiden (No. 190), oder wofern uns nicht der Gang des Basses, oder aller Stimmen (No. 194), oder die Absicht, fliessend und mild zu schreiben (No. 191), oder endlich die Besorgniss, zu strenge Harmoniefolgen zu häufen, den Bass zu schroff zu führen, und ähnliche besondre Absichten auf Umkehrungs-Akkorde führen. Bei einem solchen besonnenen Verfahren werden wir auch nicht leicht in die Verirrung gerathen, zu viel Umkehrungen zu häufen.

Die Methode der Arbeit bei dieser dritten Harmonieweise ist die schon für die zweite S. 106 vorgezeichnete. Eine abermalige Behandlung von No. 121 diene als Beispiel:

196

Wir beginnen mit dem tonischen Dreiklange. Da wir bei der zweiten Behandlung dieses Satzes (No. 121, II.) mit dem Basse hinabgegangen sind, so gehen wir jetzt hinauf; — es hätte auch das Gegentheil geschehen können.

197

Unser Bass ist nun im Hinaufschreiten; es ist natürlich, dass er diese Richtung nicht sobald wieder aufgeben möchte; auch wäre es steif, ihn zum fünften Akkorde wieder eine Quarte hinab, oder eine Quinte hinauf zu führen. Der fünfte Akkord muss also eine Umkehrung werden; und um nun dem zweifelmüthigen Quartsext-Akkorde zu entgehen, verwandeln wir den Dreiklang in einen Dominant-Akkord und nehmen von diesem die zweite Umkehrung, den Terzquart-Akkord. Der sechste Akkord ist eine Folge davon.

In den vier ersten Akkorden hat der Bass weite Schritte gemacht; jetzt bewegt er sich diatonisch, milder. Um diese neue und willkommne Weise länger festzuhalten, wird auch der siebente Akkord umgekehrt.

Der Halbschluss des Vordersatzes ist noch durch den statt des tonischen Dreiklangs eingeführten Sext-Akkord gemildert; er bleibt immer für den wenig bewegten Satz stark genug.

Die vier ersten Akkorde des Nachsatzes geben uns den Anblick einer übel zusammenhängenden Harmonie, obgleich sie grösstentheils durch gemeinschaftliche Töne verbunden sind. Der Fehler liegt an der Versäumniss des innern Zusammenhangs, und wird uns offenbar, wenn wir bei jedem Akkorde an die Tonart denken, an die er uns (S. 105) erinnert. Die Behandlung in No. 121, II. ist vorzuziehen.

Haben wir uns aber auf jene Akkordreihe eingelassen, so ist die Harmoniefolge im sechsten Takte wohl zu billigen; der Bass geht konsequent in Terzen hinab; der Tenor, statt eine Quarte hinabzuspringen, geht einen Schritt hinauf, und so erhalten wir statt eines Terzquart-Akkordes einen verminderten Sext-Akkord. — In diesem hätte die Quinte (*f*), da sie eigentlich Septime eines Dominant-Akkordes ist, hinabgehen sollen nach *e*. Indess wir haben uns ja schon S. 114 die Freiheit erworben, die Septime im Dominant-Akkorde selbst aufwärts zu führen, wenn es in Mittelstimmen ohne Aergerniss geschehen kann, zumal wenn eine andre Stimme an die Stelle der wichtigern Auflösung tritt. So haben wir denn auch im abgeleiteten Akkorde dieselbe Freiheit.

Noch einmal kehren wir nun zu den ersten vier Akkorden zurück. Die Mittelstimmen geberden sich gar unruhig, damit nur immer der Grundton verdoppelt werde. Allein das ist nicht nöthig und macht eine sonst fliessende Stelle ungefüge. Bequemer geben wir so:

198 

Hier ruhen die Oberstimmen und unsre Theilnahme wendet sich unzerstreut dem Basse zu, der sie ja auch allein verdient.

Die

Zwölfte Aufgabe

hat nun die Durchübung der dritten Harmonieweise, wie wir sie jetzt kennen, zum Gegenstande. Hierzu giebt die Beilage VI. einige Melodien; auch die der vorhergehenden Beilagen sind dazu zu gebrauchen. Jede Melodie ist zuerst nach der ersten, dann nach der zweiten, dann nach der dritten Harmonieweise zu bearbeiten, und bei der Abfassung ist es wie früher (S. 107) rathsam, durch alle drei Weisen Takt unter Takt und Akkord unter Akkord zu setzen, damit man alles leichter vergleiche.

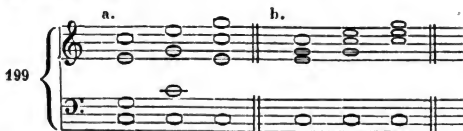
Vierter Abschnitt.

Enge und weite Harmonielage.

Die Umkehrungs-Akkorde haben uns die Möglichkeit verschafft, der Bassstimme eine geschmeidigere Melodie zu geben; auch die übrigen Stimmen haben gelegentlich einen bessern Zusammenhang erhalten und zu diesem Zweck oft die Anfangs vorgeschriebne Stellung zunächst der Oberstimme verlassen.

Jetzt steht es bei uns, die engste Haltung der Harmonie an die Oberstimme willkührlich in ganzen Sätzen aufzugeben. Wissen wir doch schon längst, dass die Umstellung der Intervalle eines Akkordes wohl erlaubt ist und das Wesen desselben nicht ändert oder stört, — dass die Akkordstellungen bei a ebensowohl zulässig sind, als die bei b —

199

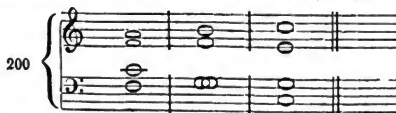


und haben dergleichen schon vielmals gelegentlich angewendet, z. B. im dritten Takte von No. 196 und anderwärts*).

Was ist nun im vorstehenden Beispiele bei a eigentlich geschehen? — Wir haben die Töne des Akkordes auseinandergesetzt. Dies ist äusserlich wahr und mit Augen zu sehen, aber auch dem Sinne nach treffend. Indem wir die einzelnen Töne dem Orte nach weiter auseinander gestellt haben, klingen sie nicht mehr so in einander, wie bei der ursprünglichen

*) Hier endlich kommen wir auf die einfachste Weise, nach der dem Uebelstande bei der ersten Einführung des Dominant-Akkordes (No. 104) hätte ausgewichen werden können. Es kann die mehrmals besprochne Akkordfolge so

200



ausgeführt werden. Der Dominant-Akkord büsst die entbehrliche Quinte ein, aber dafür ist der Tenor nicht genöthigt, die Terz zu verdoppeln, oder (wie in No. 105) über den Alt wegzuspringen; der Schlussakkord endlich erscheint vollstimmig (ohne dass es einer unregelmässigen Fortschreitung dazu bedarf) und in ebenmässigster Stellung der Töne.

Stellung, bei b; sie sind nicht mehr ein gedrängter scharfer Zusammenklang, sie sind weiter, und damit sanfter, weicher geworden; der Akkord hat nicht mehr so enge feste Einheit für das Gehör, aber mehr Klarheit, Durchsichtigkeit gleichsam für seine einzelnen Töne.

Zugleich ist offenbar, dass in dieser Form der Darstellung die von einander entfernten Stimmen mehr Spielraum haben, sich abgesondert zu bewegen.

Diese Darstellungsweise nennen wir nun weite (oder zerstreute) Harmonielage.

Aus dem Obigen folgt schon, wie sie am besten angewendet werden kann, und wo die enge Harmonielage den Vorzug hat. Jedenfalls wollen wir sie nie anwenden, wo sie uns in unnöthige Schwierigkeiten oder gar in Uebelstände führen könnte. Wollen wir daher irgendwo mit ihr beginnen, so müssen wir zuvor prüfen, ob wir es auch ohne Unannehmlichkeit durchsetzen, oder wenigstens einen schicklichen Ort finden können, in die enge Harmonielage einzulenken.

Sobald wir einmal die enge Lage verlassen, öffnen sich in der weiten Harmonielage uns fast zahllose Möglichkeiten, die Akkordtöne zu stellen, da wir ja einen Akkord durch alle Oktaven verfolgen können. Nicht alle diese Stellungen sind allgemein brauchbar.

Legen wir die Akkordtöne zu weit auseinander, so wird der materielle Zusammenhang des Akkordes gestört; legen wir alle oder einige Akkordtöne in die hohen und höchsten Oktaven, so wird es der Harmonie bei der Spitzigkeit und Kürze der hohen Töne an Fülle fehlen; legen wir sie in die tiefern Tonregionen, so wird sie dumpf und undeutlich in einander rauschen.

Für alle diese Bedenken hat die Natur der Tonentfaltung uns schon eine Schlichtung bereitet. Schauen wir nochmals jene S. 56 aufgewiesene Tonreihe an:



und betrachten die Lage und Entfernung aller Töne, so finden wir Folgendes.

1. Je tiefer die Töne, desto weiter liegen sie auseinander; je höher, desto näher aneinander. Und dies ganz nach der Natur der Tonregion. Denn die tiefern Töne haben mehr Schallmasse, tönen länger, aber auch langsamer und undeut-

licher und müssen *auseinandergesetzt* sein, um klar verstanden zu werden; die höhern Töne aber sind deutlicher und dabei kürzer und weniger massenhaft; sie *können* näher an einander treten und unterstützen sich so gegenseitig.

2. Daher beginnt die eigentliche, diatonische Melodie erst vom höchsten *c* des Vorbildes.
3. Die volle, enge Harmonie liegt in den Mitteltönen, zwischen dem tiefsten *g* und höchsten *c* unsers Vorbildes.
4. In der Tiefe findet sich nur Oktav-Verdopplung.
5. Wollen wir den ganzen Akkord, oder einige Intervalle desselben — ausser dem Basse — verdoppeln, so geschieht dies eher in der höhern (vergl. b.) als tiefern Oktave.

Diese Wahrnehmungen geben uns genügende Fingerzeige. Nur wollen wir sie nicht so pedantisch auslegen, dass wir nun ängstlich strebten, die Melodie immer in die höhere, die enge Harmonie stets in die mittlere Oktave einzuschliessen; dies *könnte* man nicht einmal durchführen, wenn man auch wollte. Eben so werden wir den Bass nicht blos acht, sondern auch neun und zehn Stufen von den andern Stimmen entfernen (ja späterhin gelegentlich noch weiter), werden die Mittel- und Oberstimmen gelegentlich nicht bloss fünf, sondern auch wohl acht Stufen auseinander bringen, wenn auch nicht leicht mehr.

Hiernach nun zur Anwendung.

202

A.

B.

Zuvörderst merken wir an, dass horizontale Striche in der Bezifferung (wie unter dem zweiten Akkorde des vorletzten Taktes) die Fortdauer der vorherigen Ziffern bedeuten, z. B. hier die nochmalige Anwendung des Quartsext-Akkordes.

Der vorstehende Satz ist der Vergleichung wegen bei A nach der *ersten* Weise behandelt, bei B aber in *weiter Harmonie* nach der *dritten* Weise, nämlich mit Zuziehung der Umkehrungs-

Akkorde; die **zweite** Behandlungsweise und die Einführung umgekehrter Akkorde in enger Harmonie sind übergangen; nur ein Paar Akkorde aus A sind verändert. — Betrachten wir vorerst die Behandlung bei A, so finden wir, dass hier sowohl, wie in allen frühern Leistungen der Bass jeden Augenblick zu weit von den Mittelstimmen absteht, während diese sich eng an die Oberstimme drängen; wir hätten bisher diesen Uebelstand nur durch einen andern meiden können, wenn wir die bestimmten und entschieden wirkenden Richtungen des Basses geopfert hätten. Nun zu der neuen Behandlung. Wie ist sie entstanden? wie rechtfertigt sie sich?

Vor Allem vernimmt jeder die Klarheit der Stimm-Auseinandersetzung; auch die Ebenmässigkeit der Entfernungen fällt in die Augen. Nur am Schlusse des Vordersatzes liegt der Bass zehn, und im zweiten Akkorde des siebenten Taktes gar elf Stufen weit vom Tenor; aber es ist jedesmal nur ein nachschlagender Ton, dem die höhere Oktave unmittelbar vorhergegangen ist, im zweiten Fall sogar zu demselben Akkorde. — Wir wollen noch die Ruhe und Einfachheit in den Fortschreitungen jeder Stimme bemerken; nur der Bass thut einige Oktavenschritte zu kräftigerm Schlusse. Wie aber haben sich diese Akkorde gestaltet?

Der erste ist nichts als eine Versetzung der Mittelstimmen aus A, dem Vorsatz entsprechend, in weiter Harmonielage zu schreiben. Zu dem zweiten Akkorde thut der Bass den mildesten — nächsten Schritt, dem Alt liegt *f* nahe, und so wird nicht der ohnehin bedenkliche Quartsext-, sondern der Terzquart-Akkord ergriffen; der dritte Akkord ist die nothwendige Auflösung des zweiten. Somit hat aber unser Bass (und der Alt ebenfalls) absichtslos dasselbe Motiv erhalten, was der Diskant enthält, nur in der Umkehrung.

Der erste Akkord des zweiten Taktes hätte auch ein Quintsext-Akkord werden können, und dies würde dem vorangehenden Terzquart-Akkorde analoger gewesen sein. Man hat aber diese nächste Konsequenz aufgegeben, weil die überhäufte Anwendung des sanften Dominant-Akkordes in weichen Lagen den Satz vollends verweichlicht hätte, und die Altmelodie *e*, *f*, *e*, *f*, *e* endlich gar zu kleinlich geworden wäre. Denn eher erträgt man eine Tonwiederholung (die als aufgelöster Halteton wirkt) wie im Tenor der beiden ersten Takte, als eine so kleinliche, nicht aus der Stelle rückende Bewegung.

Zum dritten Takte schreitet der Tenor, wie sonst der Bass, in Grundtönen von der Dominante zur Tonika. Milder wäre sein Gesang geworden, wenn er nochmals *g* genommen hätte und dann nach *h* und *c* gegangen wäre. Aber eben um aus dem oft gehör-

ten *g* und der Weiche des Ganzen herauszutreten, ist der festere Schritt gethan. In dieser Hinsicht hätten wir sogar besser gethan, wenn wir auch den Bass kräftiger —

203 

geführt hätten. Es lag uns aber daran, recht viel Umkehrungen als Beispiele zu geben.

Warum beginnt der fünfte Takt mit einem Sekund-Akkorde, zu dem der Bass sieben Stufen hinaufschreiten muss? — Dieser weite Schritt ist nur eine Täuschung, denn das tiefe *g* im Basse ist gleichsam der Nachschlag des höhern. Von diesem aber gab es keinen nähern Fortschritt, als zu *f*, wofern man nicht den vorigen Dreiklang, oder doch den Grundton wiederholen, also keinen eigentlichen Fortschritt machen wollte. — Das Uebrige bedarf keiner Erläuterung.

In gleicher Weise ist nun die neue Schreibart als

Dreizehnte Aufgabe

an den in der Beilage VI. (und nöthigenfalls an den früher gegebnen) Melodien zu üben. Der eifrige Schüler wird jede ihm gegebne Melodie

1. nach der ersten Harmonieweise,
2. darunter (wie wir in No. 124 gethan) nach der zweiten Weise mit willkührlich gewählten Akkorden,
3. darunter nach der dritten Weise mit Umkehrungen, in enger und
4. zuletzt in weiter Lage

nochmals durcharbeiten. Nicht immer wird die weite Harmonielage sich den ganzen Satz hindurch bequem durchsetzen lassen; dann wollen wir unbedenklich zu den engen Lagen, und von diesen gelegentlich zu den weiten zurückkehren; nur muss nicht durch zu häufigen und zu jähen Wechsel Unstätheit in unsre Sätze kommen. Dieser Fehler wird von selbst nicht Platz greifen können, wenn man stets Folgerichtigkeit in den Harmonien und einzelnen Stimmen beobachtet und keinen Weg einschlägt, ohne voraus zu überlegen, ob man ihn auch durchsetzen kann. Zuletzt übe der Schüler die weite Harmonielage an den harmonischen Gängen, deren er schon mehrere kennt und noch zahlreiche kennen lernen wird. Jeder Gang ist auf mehr als eine Weise in weiter Harmonielage darzustellen, z. B. der aus No. 184 so:

204 u. s. w.

oder, bei veränderter Akkordlage, so:

a. oder b. oder c. u. s. w.

205

(wobei wir wieder, wie bei No. 181, wahrnehmen, dass in No. 204 und No. 205 b und c die Oberstimmen ihre Plätze gewechselt haben, der Diskant von No. 204 bei b Tenor, bei c Alt, — der Alt von No. 204 bei b Diskant, der Tenor bei b Alt und bei c Diskant geworden ist) und so ferner. Diese Uebung wird zugleich die Gänge noch geläufiger machen und den Gestaltenreichthum noch besser offenbaren, der sich aus einer einzigen Grundform entwickeln lässt.

Schlussbetrachtung.

Hiermit schliessen für jetzt die Harmonie-Entwickelungen der Durtonarten. Sie haben uns

1. Dreiklänge,
den grossen, den kleinen, den verminderten,
und von jedem dieser Dreiklänge die Umkehrungen,
Sext-Akkord und Quartsext-Akkord,
2. den Dominant-Akkord mit seinen Umkehrungen, den
Quintsext-, Terzquart- und Sekund-Akkord

gebracht. Wir haben gelernt, diese Akkorde in verschiedner Weise mit einander zu verbinden und daraus Akkordfolgen, grössere und kleinere Sätze und Gänge, auch Perioden, zu bilden. Diese Entfaltung der Harmonie in Gängen, Sätzen, Begleitungen oder Perioden wollen wir nun Modulation nennen.

Die Erfindung periodischer Tonstücke mussten wir unterlassen, da wir uns in vierstimmigen Bildungen noch zu wenig frei fühlen, als dass wir Alles, was eine vierstimmige Periode enthält: Melodie, Rhythmus, Konstruktion, Harmonie, Stimmführung — gleichmässig beachten und ins Werk setzen könnten.

Dafür ist uns eine neue Aufgabe geworden: zu gegebnen Melodien Harmonie, zu einer Hauptstimme drei begleitende Stimmen zu finden. Dies ist im Grunde nichts, als eine Theilung der Auf-

gabe, die uns ungetrennt noch zu schwierig scheint; wir erfinden (oder erhalten) erst die Oberstimme (mit Rücksicht auf unsre dermaligen Mittel, S. 96) und dann die übrigen zur Begleitung.

Zu vollkommner Aneignung aller dieser Gestaltungen ist es nun rathsam, erst schriftlich, dann improvisirend am Instrument alle möglichen Akkordverbindungen in längern Harmoniegängen vielfach durchzuversuchen, stets aber auf das Nächstliegende und dann erst auf das Fernere zu gehen. Die Harmoniegänge müssen erst, wie S. 134 und S. 121 gezeigt worden, in strenger Konsequenz aus bestimmten Motiven, dürfen aber zuletzt aus ganz willkührlich aneinandergereihten Akkorden gebildet werden. Die nachfolgende bezifferte Bassstimme giebt einen solchen Harmoniegang als Beispiel an.

206 

Wir sehen erst den Bass durch die drei Akkordtöne steigen und die Umkehrungen herbeiführen. Das Einfachste wäre gewesen, ihn nun in die höhere Oktave des Grundtons zu führen, — aber das hätte nichts Neues ergeben; oder etwa den Dominant-Akkord folgen zu lassen, dann hätte der Bass denselben Ton behalten. Er ergriff daher die Sekunde, diese zog *e* mit dem Sext-Akkorde nach sich, und so war ein neues Bassmotiv, der diatonische Gang, eingeleitet. Dieser ist möglichst weit fortgeführt, bis der Quintsext-Akkord auf *h* zur Umkehr nöthigte. Jetzt konnte derselbe Gang (des Basses) aufwärts führen (wie fünf Schritte weiter auch geschieht) oder ein andrer eingeschlagen werden, z. B. der anfängliche Terzengang. Statt seiner wurde also das Umgekehrte, ein abwärts führender Terzengang des Basses, ergriffen. So das Uebrige.

Offen liegt in diesem Entwurfe eine konsequente Harmonie-Entwickelung, und fast überall ist hier das Nächste ergriffen. Wir wissen aber, dass es gar viele ebenfalls konsequente Wege der Modulation giebt, und dass wir nicht durchaus an das jedesmalige Nächtse gebunden sind, sondern mit Maass und Grund davon abgehen dürfen. Es kann also an reichem Bildungs- und Uebungsstoff nicht mehr fehlen. Je fleissiger wir aber alle Akkord-Verknüpfungen in allen Lagen, Umkehrungen und Versetzungen der Stimmen in enger und weiter Harmonie — übrigens auch in allen Durtonarten — durcharbeiten, desto gewandter und reicher wird unsre Erfindungskraft sich entfalten; und je bestimmter wir uns die Gesetze und Gründe für jeden Schritt vorhalten, desto schärfer und schneller wird unser Urtheil, desto sichrer wird es uns auch künftig, in weit verwickeltern Aufgaben, leiten.

Noch eine Betrachtung knüpft sich an den letzten Blick über alles bisher Erlangte; sie giebt uns

die Rechtfertigung der Durtonleiter.

Wir haben nämlich zu Anfang die Durtonleiter angenommen, wie sie einmal im Gebrauch ist. Schon dies dient einigermaassen zur Rechtfertigung; denn der Gebrauch hat sein Recht und seinen Grund im Volkssinne. Seitdem wir aber zur Harmonie gelangt sind, gewinnt die Frage, ob die Durtonleiter, wie wir sie besitzen, auch wohlgebildet ist? eine neue Wichtigkeit. Wir haben nämlich zu bedenken: ist sie auch wohlgebildet für harmonische Behandlung? enthält sie den Stoff zu genügender Modulation? lässt sie sich auch harmonisch als ein Ganzes abschliessen, wie melodisch durch die Tonika an ihren beiden Enden?

Diese Fragen können jetzt bejaht werden. Drei grosse, drei kleine, ein verminderter Dreiklang und der Septimen-Akkord, dazu alle Umkehrungen dieser Akkorde geben mannigfache Mittel, die Tonleiter und alle daraus zu bildenden, in ihr selbst enthaltnen Melodien zu harmonisiren; der Dominant-Akkord giebt vollkommnen Abschluss, die grossen und kleinen Dreiklänge deuten sinnreich auf die nächstverwandten Tonarten, für halbe und unvollständige Schlüsse zeigen sich genügende Tonmittel in Harmonie wie Melodie.

Wir dürfen jetzt

den Begriff einer Tonart

dahin festsetzen, dass eine solche melodisch und harmonisch zur Hervorbildung vollkommen genügender musikalischer Sätze und Perioden geeignet sein muss*).

*) Hierzu der Anhang F.

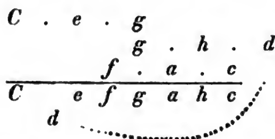
Sechste Abtheilung.

Die Harmonie der Molltonleiter.

Erster Abschnitt.

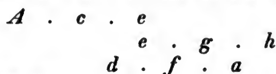
Die Bildung der Molltonleiter.

Die Durtonleiter haben wir harmonisch gerechtfertigt. Ihr tonischer Akkord war ein grosser Dreiklang, auch Durdreiklang genannt. Auch auf ihrer Ober- und Unterdominante hatten wir grosse Dreiklänge gefunden, und in den Tönen dieser drei Durdreiklänge



war die vollständige Durtonleiter enthalten. Uebrigens haben wir schon unter den Harmonien der Durtonleiter kleine Dreiklänge gefunden.

Wir sollten daher annehmen: wie die Durtonleiter auf der Tonika, Ober- und Unterdominante Durdreiklänge hat, so müsse die Molltonleiter auf denselben Punkten Molldreiklänge (kleine Dreiklänge) haben. In *A*moll würden es also diese Akkorde sein:



die Tonleiter würde also

A, *h*, *c*, *d*, *e*, *f*, *g*, *a*

heissen. Allein dann würde die Molltonart desjenigen Akkordes verlustig gehen, den wir zu Ganzschlüssen und sonst vielfältig für so gut als unentbehrlich halten müssen, nämlich des Dominant-Akkordes. Denn dieser beruht auf einem grossen Dreiklange. Folglich müssen wir den kleinen Dreiklang der Oberdominante in Moll in einen grossen, z. B. in *A*moll

e—g—h in *e—gis—h*

verwandeln.

Aber nur **hierzu** haben wir gegründeten Anlass; im Uebrigen bleiben wir bei der obigen analogen Bildung. Wollten wir dies nicht, wollten wir z. B. die Harmonie der Unterdominante ebenfalls in einen Durdreiklang (*d—f—a* in *d—fis—a*) verwandeln: so wäre Moll nur in einem einzigen Akkorde, ja **nur in einem einzigen Tone**, von Dur unterschieden, und der Karakter beider von zu grosser Aehnlichkeit. Die Molltonleiter*) muss also heissen:

A, h, c, d, e, f, gis. a.

So fodert es, mit Rücksicht auf harmonische Behandlung, ihre Karakterbestimmung.

In dieser Weise enthält sie allerdings einen auffallenden Schritt — und zwar wieder auf dem anstössigen Punkte zwischen der sechsten und siebenten Stufe; *f—gis* ist eine übermässige Sekunde, ein Schritt von anderthalb Tönen, während wir sonst nur halbe oder ganze Tonschritte in der Tonleiter kennen. Auch dem Gehör fällt dieser Schritt natürlich auf, und man hat, um ihn zu vermeiden, *f* in *fis* verwandelt, die Tonleiter also so gebildet:

A, h, c, d, e, fis, gis, a.

Allein dabei konnte man sich nicht bergen, dass durch *fis*, wie wir oben gesehen, der Unterschied der Tongattungen fast ganz aufgehoben wird. Man setzte daher fest: **wenn die Tonleiter hinaufsteige**, solle sie, wie oben,

A, h, c, d, e, fis, gis, a

heissen, **wenn sie aber hinabsteige**, dann müsse man

A, g, f, e, d, c, h, a

nehmen. Dies sind aber im Grunde zweierlei Molltonleitern, oder eine Molltonleiter, die nicht mehr diatonisch ist, in der zwei Stufen doppelt enthalten sind:

A, h, c, d, e, f, fis, g, gis, a,

---

*) Auch die Molltonarten dürfen aus der allgemeinen Musiklehre als bekannt vorausgesetzt werden. Indess der Sicherheit wegen bemerken wir: jede Molltonart unterscheidet sich **von ihrer** Durtonart (das heisst, von der auf derselben Tonika begründeten) in **Terz** und **Sexte**, die in Dur gross, in Mol aber klein sind. *C*dur z. B. heisst

c, d, E, f, g, A, h, c,

*C*moll dagegen

c, d, Es, f, g, As, h, c.

Man sieht (vergl. S. 104) hieraus auch, dass die Vorzeichnung der Molltöne nicht genau mit ihrem Inhalt übereinstimmt; sie giebt die siebente Stufe als kleine Septime an (in *C*moll ist z. B. auch b vorgezeichnet, obgleich *h* gebraucht wird, — in *A*moll fehlt die Vorzeichnung von *gis*, in *D*moll die von *cis*) während diese des Dominantdreiklangs und Dominant-Akkordes wegen gross sein muss.

was denn freilich in alle Wege unsystematisch genannt werden muss. Eine solche Tonleiter würde auf den wichtigen Stufen der Ober- und Unterdominante doppelte, aber eben desshalb unsichre Harmonie,

e—g—h oder *e—gis—h*
d—f—a oder *d—fis—a*

haben; ferner würden sie, wie man hier —

a	*h*	*c*	*d*	*e*	*f*	*fis*	*g*	*gis*	*a*	*h*	*c*	*d*	*e*	*f*
			d			*fis*			*a*		*c*			
				e				*gis*		*h*		*d*		
							g			*h*		*d*		*f*

sieht, drei Dominant-Akkorde gleichzeitig enthalten, also die Merkmale von drei verschiednen Tonarten vereinigen, folglich zu ihrer eignen Bezeichnung kein sichres Merkmal haben. Und dieser ganze Wirrwar würde nur den einen Zweck haben, einen herben Schritt auszugleichen, — der uns vielmehr willkommen sein muss als karakteristischer Ausdruck für mancherlei Stimmungen und den wir vermeiden können, wenn und so oft er uns in unsern Kompositionen nicht zusagt.

Wir legen daher die systematische Tonleiter für das Mollgeschlecht, wie sie oben erkannt worden, unsern Kompositionen zu Grunde. Sagt uns die Herbigkeit der übermässigen Sekunde in unsern Melodien nicht zu: nun, so gebrauchen wir diesen Schritt nicht, schieben einen Ton ein (*f—e—gis*, *a—gis—a—f* u. s. w.) oder nehmen das *gis* eine Oktave tiefer, als Septime von *f*. Späterhin werden wir auch den Weg finden, in Moll und in Dur fremde Töne und Akkorde einzuführen; dann wird es von uns abhängen, auch jenen übermässigen Sekundenschritt durch Erhöhung der sechsten oder Erniedrigung der siebenten Stufe zu vermeiden. Zuvor aber werden wir ihm wichtige Entdeckungen verdanken können, und auch künftig soll man uns auch nicht überreden, dass er wegen seiner Herbigkeit unstatthaft sei; auch das Herbe im Gefühl muss seinen entsprechenden Tonausdruck finden*).

Zweiter Abschnitt.

Harmonisirung der Molltonleiter.

Wir bedürfen nun für die neue Tonleiter vor Allem einer harmonischen Begleitung und finden für sie denselben Weg uns ge-

*) Hierzu der Anhang G.

öffnet, der uns bei den Durtonarten zum Ziele geführt hat; wir folgen wieder zuerst den bekannten Ziffern über der Melodie,



treffen zwischen der sechsten und siebenten Stufe auf die bekannten Missstände und beseitigen sie, wie früher.

Dies ist nun abermals der Anfang der **ersten Harmonieweise.**

Bedenklicher wird jener Punkt, die Aufeinanderfolge der sechsten und siebenten Stufe, bei herabsteigender Tonleiter; denn zu allen frühern Misslichkeiten kommt noch die Herbigkeit des Melodieschrittes in der Tonleiter selbst. Wir könnten zwar, wie in Dur (No. 115), den zweiten Akkord ändern



und dadurch Oktaven- und Quintenfolge vermeiden. Allein die Harmonie hätte keine Verbindung, und zwar eben da, wo auch die Melodie durch jenen herben Schritt gleichsam zerrissen ist. Um nur dies zu vergüten, möchten wir lieber die beiden Stufen mit ihren Akkorden doppelt stark an einander binden, während wir in Dur den engern Zusammenhang aufzugeben wagen durften. Wir versuchen daher, möglichst viel Töne aus dem ersten Akkord — oder gar den ganzen Akkord — zu der folgenden Stufe beizubehalten;



setzen aber die beiden obersten Töne (*gis* und *e*) in eine tiefere Oktave, um dem folgenden Melodietone Raum zu schaffen. Hier steht eine neue Harmonie vor uns,

e — gis — h — — f,

die sogar den normalmässigen Terzenbau zeigt, nur mit der Lücke zwischen *h* und *f*. Schon die zweite harmonische Masse (S. 57) hat eine solche Lücke, durch deren Ausfüllung wir den Dominant-Akkord gewannen. Auch hier füllen wir dieselbe mit der dazwischen liegenden Terz und haben nun einen **neuen Akkord** von fünf Tönen:

e — gis — h — d — f

gewonnen, den wir geradezu in die Harmonie der abwärts gehenden Molltonleiter eintragen.

210


Hiermit ist wenigstens unser nächster Zweck erreicht; nur haben wir in einem vierstimmigen Satz einen Akkord von fünf gleichzeitigen Tönen gesetzt. Dies führt auf ein genaueres Bedenken des neuen Akkordes.

Der fünfte Ton, welcher ihn von allen frühern Akkorden unterscheidet, ist vom Grundton aus der neunte, die None, und giebt ihm den Namen

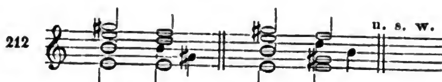
Nonen-Akkord.

Sehen wir von dieser None ab, so bleibt ein Dominant-Akkord übrig, dessen Wesen und Fortschreitung uns bekannt ist. Wir können uns also den Nonen-Akkord vorstellen als einen Dominant-Akkord mit zugefügter None; diese neu hinzugekommene None ist nichts als eine Zufügung zu dem obersten Intervall des alten Akkordes, zu der Septime; mithin schliesst sie sich der Bewegung der Septime an, — und so hat es sich oben von selbst gestaltet. Im Nonen-Akkorde schreitet also der Grundton zur Tonika, die Terz eine Stufe aufwärts, die Septime eine Stufe abwärts, die None, mit der Septime, ebenfalls eine Stufe abwärts; die Quinte kann eine Stufe abwärts oder aufwärts gehen. Hier —

211


zeigen sich alle Fortschreitungen deutlicher. Nur würde man, wenn die Quinte abwärts gehen soll, sie nicht so unbedeckt (wie bei b der Deutlichkeit wegen geschehen ist) unter die None stellen, da sie mit derselben zwei Quinten bildet, — zwar nicht zwei grosse, die wir einstweilen ganz verboten haben, aber doch eine grosse nach einer kleinen, was auch nicht überall wohlansteht.

Nothwendig müssen wir aber bei dem Nonen-Akkorde Bedacht nehmen, ihn auf vier Töne zurückzuführen, da im vierstimmigen Satz eine fünfstimmige Harmonie unstatthaft und jenes alte Mittel (S. 89), Einer Stimme zwei Töne nach einander zu geben,

212 

wenigstens nicht überall willkommen ist. Welcher Ton kann also am besten wegbleiben? — Die Quinte, wie schon im Dominant-Akkorde; Grundton, Terz, Septime — alle waren bedeutender, die None ist aber vollends der karakteristische Ton.

Hiermit ist nun die erste Harmonieweise in Moll vollständig begründet; wir versuchen sie an der nachfolgenden Melodie.

213 

Das Verfahren bedarf keiner grossen Erörterung; es ist ganz das bei No. 112 und 118 angewendete. Zuerst werden (wie S. 95 gezeigt ist) die Melodietöne überziffert; dann die Warnungszeichen gesetzt; dann mussten wir Takt 4 die zweite 3 in eine 9 verwandeln, um auf dem dadurch zum Grundton erhobnen Basse den Nonen-Akkord zu errichten und den S. 157 wahrgenommenen Fehlern auszuweichen. Hierauf wurde der ganze Bass gesetzt und zuletzt die Harmonie durch Zufügung der Mittelstimmen vervollständigt.

Jener heftige Schritt der übermässigen Sekunde tritt in unsrer Melodie desswegen so auffallend hervor, weil der einfache Gesang gar keinen Anlass dazu giebt; indess können wir ihn uns um der Uebung willen schon gefallen lassen, wie die ganze auf unserm jetzigen Standpunkte schon als unbefriedigend erkannte erste Harmonieweise. Ihre Uebung bietet sich dem Schüler als

Vierzehnte Aufgabe,

zu der die Beilage VII. einige Melodien liefert; auch in diesen wird die übermässige Sekunde blos zur Uebung, also nicht aus künstlerischem und darum künstlerisch wohl zusagendem Antrieb öfters gesetzt.

Dritter Abschnitt.

Die zweite Harmonieweise in Moll.

Die erste Harmonieweise hat sich von Dur auf Moll leicht und vortheilhaft übertragen lassen; das einzige Neue ist der Nonen-Akkord gewesen. Versuchen wir nun die zweite Harmonieweise; es fragt sich dabei: welche Akkorde sich zur Begleitung jeder Stufe in der Molltonleiter darbieten. Wir untersuchen, wie früher (S. 103) in Dur zuerst, welche

A. *Dreiklänge in Moll*

wir besitzen. Sie zeigen sich hier.

214*)



Wir finden in dieser Uebersicht
1. zwei Molldreiklänge auf *a* und *d*,
2. zwei Durdreiklänge auf *e* und *f*,
3. zwei verminderte Dreiklänge auf *h* und *gis*.

Ausserdem treffen wir auf noch eine Harmoniegestalt, *c—e—gis*, einen Dreiklang (wie es scheint) mit grosser Terz und übermässiger Quinte. Da wir dergleichen noch nicht kennen und durch keine innre Nothwendigkeit auf sie geführt werden (wie früher auf Dominant- und Nonen-Akkord), so wollen wir uns ihrer enthalten, bis wir sie — viel später**) — systematisch kennen lernen.

Den verminderten Dreiklang kennen wir schon aus Dur; er erschien uns da als ein vom Dominant-Akkord — durch Weglassung des Grundtons — gemachter. Da wir in jeder Durtonart nur einen Dominant-Akkord haben, so konnte in jeder auch nur ein verminderter Dreiklang sich finden. Hier in Moll treffen wir auf zwei; nur der eine *(gis—h—d)* ist ohne Weiteres aus dem

*) Aus der dritten Harmonieweise in Dur wissen wir, dass einige zu heftige Stimmschritte vermieden werden können, wenn wir nicht die Mittelstimmen an die Oberstimme heranzwingen. Hier kommt es aber zunächst auf Uebersichtlichtlich in der gewohnten Weise an.

**) In der neunten Abtheilung, No. 396.

Dominant-Akkorde (*e—gis—h—d*) herzuleiten. Woher aber der andre? Wir werden es gleich erfahren.

B. *Der Nonen-Akkord.*

Der Nonen-Akkord kann zu allen in ihm enthaltnen Tönen gebraucht werden, vorausgesetzt, dass es möglich, ihm in allen Stimmen richtige Fortschreitung zu geben. Wir setzen also unsern Nonen-Akkord in *A*moll

215



zu *gis*, wenn dies hinaufgeht (a) nach *a*, — zu *h*, wenn dies (bei b und c) nach *a* oder *c* geht, — zu *d* (bei d) wenn dies nach *c* hinabgeht, — zu *f* (bei e) wenn dies nach *e* hinabgeht.

Kann er nicht auch zur Oktave seines Grundtons gesetzt werden, wie oben bei f? — Es ist allerdings möglich. Allein man erwäge, welch' ein Tongemenge daraus entsteht! Ohnehin ist der Nonen-Akkord mit Tönen beladen, um nicht zu sagen: überladen; nicht blos, weil er fünf Töne hat, sondern weil er mit denselben die eigentliche Gränze des Tonsystems, — die Oktave, — überschreitet. Wozu sollte da noch ein sechster durchaus überflüssiger Ton, die Oktave des schon vorhandnen Grundtons? — Bei der Auflösung bleibt sie als Quinte des folgenden Dreiklangs liegen; diese ist aber nicht blos (S. 93) ein entbehrliches Intervall, sondern wird auch noch durch die Auflösung der None gewonnen.

Nicht auf eine noch grössere Tonaufhäufung haben wir zu denken, sondern vielmehr auf eine Tonerleichterung für den Nonen-Akkord. Schon oben (S. 159) haben wir daher die Quinte des Nonen-Akkordes aufzugeben beschlossen. Bisweilen, ja oft wird es noch zusagender sein, den Grundton desselben wegzulassen, also aus dem Nonen-Akkorde

e — gis — h — d — f
gis — h — d — f,

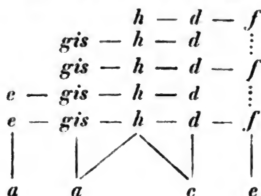
einen Septimen-Akkord zu machen, — so wie früher aus dem Septimen-Akkord auf der Dominante einen Dreiklang. Dieser neue Septimen-Akkord enthält lauter kleine Terzen, lauter kleine Quinten, schliesst zwei verminderte Dreiklänge in sich (die oben unter A gefundnen) heisst daher

verminderter Septimen-Akkord.

Besinnen wir uns nun einmal auf die aus der Dominante in Moll gewonnenen Harmonien. Es sind

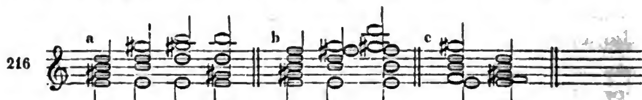
1. *e* — *gis* — *h*,
2. *e* — *gis* — *h*, — und *d*,
3. *e* — *gis* — *h*, *d*, — und *f*,
4. *gis* — *h*, — *d*, — *f*,
5. *gis* — *h*, — *d*,
6. *h*, — *d*, — *f*;

ihrer sechs: ein grosser Dreiklang, zwei verminderte Dreiklänge, zwei Septimen-Akkorde, ein Nonen-Akkord. Die unter 2 bis 6 genannten folgen alle demselben Gesetz, das für den Dominant-Akkord gegeben ist. Wir stellen dies so dar:



nämlich in all diesen Akkorden geht *e* nach *a*, *gis* nach *a*, *d* nach *c*, *f* nach *e*, *h* nach *a* oder *c*. Hiernach wissen wir nun, wie sie behandelt und wo sie angewendet werden können. Wie weit der Dominantdreiklang an diesem Gesetz Theil nimmt, ist im Anhang E gesagt.

Noch eine letzte Bemerkung brauchen wir für den Nonen-Akkord. — Wegen seiner Ueberladenheit, — da er gleichsam nur ein aufgetriebner oder übertriebner (über die Gränze, die Oktave, getriebner) Dominant-Akkord ist, giebt er bei häufiger Anwendung dem Satze leicht ein schwülstiges Wesen und zeigt sich nicht so bequem behandelbar, als andre Akkorde. Dreiklänge und Dominant-Akkorde vertragen es, dass man ihre Töne beliebig umstelle, — a —



während bei dem Nonen-Akkorde (man sehe b) leicht verwirrende Zusammenklänge, ja (wie bei c) wahrhaft sinnwidrige Reibungen zwischen Terz oder Grundton und None entstehen.

Hiernach nun können wir an die Bearbeitung der zweiten Harmonieweise in der aus Dur bekannten Ordnung (S. 106) gehen. Hier ein Beispiel.

Bei I. sehen wir die Melodie (der absichtlich Aehnlichkeit mit No. 121 gegeben ist) nach erster Harmonieweise bearbeitet, bei II. die zweite Harmonieweise besonders zur Abhülfe der Dürftigkeit in der ersten Bearbeitung angewendet. Bei a wird der verminderte Dreiklang auf *h* in einer Weise eingeführt, die eine Quintenfolge (eine grosse Quinte nach einer kleinen (vergl. S. 158) zur Folge hat; die Behandlung bei I. wäre vorzuziehen. Bei b erscheint derselbe Dreiklang, scheint sich aber nicht nach *a*—*c*—*e* aufzulösen. Doch; er ergänzt sich nur erst und wird zum Nonen-Akkorde, von dem er ja ohnehin nur ein Theil ist. Dann folgt die Auflösung.

Zur Uebung in dieser als

Funfzehnte Aufgabe

sich darbietenden Harmonieweise liefert die Beilage VIII. noch einige Melodien *).

Vierter Abschnitt.

Die dritte Harmonieweise in Moll.

Die dritte Harmonieweise führt uns bekanntlich (S. 142) die Umkehrungen zu. Nach dem schon früher hierüber Gesagten bleibt nur wenig zu bemerken.

Zunächst lassen alle Dreiklänge, — grosse, kleine und verminderte, — in Moll eben so wohl, wie in Dur sich umkehren und erhalten in der Umkehrung die von dorther bekannten Namen.

Dasselbe gilt von den beiden Septimen-Akkorden, — dem Dominant-Akkord und dem verminderten Septimen-Akkorde.

Ferner werden hier, wie in Dur, alle Umkehrungen behandelt,

*) Die oben gebrauchte Bezifferung ist S. 165 erläutert.

namentlich die der Septimen-Akkorde und verminderten Dreiklänge aufgelöst, wie ihre Grundakkorde; überall gehen die Töne, wie S. 162 angegeben ist.

Es bleibt also nur

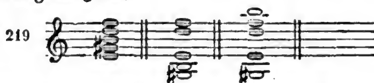
der Nonen-Akkord mit seinen Umkehrungen

zu betrachten.

Schon bei der Umstellung der Töne im Grundakkorde fanden wir seine Tonfülle hinderlich. Noch bedenklicher tritt uns diese bei den Umkehrungen in den Weg; auf den ersten Blick übersehen wir, dass die Umkehrungen, ohne weitere Vorbereitung unternommen, die Töne verwirrend in einander schieben würden.

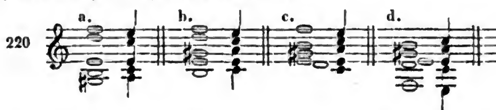


Nur in besondern Lagen sind Umkehrungen des Nonen-Akkordes ohne Verwirrung möglich,



und auch hier mit mancherlei Bedenken und Uebelständen verbunden. Wir wollen sie daher nur vorsichtig und mit Auswahl gebrauchen und bedürfen für sie keiner besondern Namen*). Auch

*) Wollten wir dennoch den Umkehrungen der Nonen-Akkorde besondre Namen geben, so würden wir bei der Erfindung der Namen nach denselben Grundsätzen verfahren, wie bei der Benennung der vom Dreiklange und Septimen-Akkorde gemachten Umkehrungen S. 127. Wir würden jede Umkehrung nach ihren wichtigsten Bestandtheilen benennen, und dazu vom jedesmaligen tiefsten Ton nach den beiden wichtigsten zählen. Diese wären Grundton und None. Die erste Umkehrung (a) müsste daher Sextseptimen-Akkord heissen, und mit $\genfrac{}{}{0pt}{}{7}{6}$ oder $\genfrac{}{}{0pt}{}{6}{7}$ beziffert werden.



Die zweite Umkehrung (b) würde Quartquint-Akkord zu nennen und mit $\genfrac{}{}{0pt}{}{5}{4}$ oder $\genfrac{}{}{0pt}{}{4}{5}$ zu beziffern sein; die dritte Umkehrung (c) hiesse Sekund-Terz — oder Terz-Sekund-Akkord, und würde mit $\genfrac{}{}{0pt}{}{2}{3}$ oder $\genfrac{}{}{0pt}{}{3}{2}$ beziffert; die letzte Umkehrung endlich (d) würde (da der eine wichtigste Ton tiefster geworden ist und man nur nach dem andern hinzählen kann) folgerichtig Septimen-Akkord heissen müssen, wenn dieser Name nicht schon vergeben wäre. Zählen wir nach dem dritten wichtigsten Ton hin, der Septime des Grundakkordes (*f*), so erhielten wir den Namen Sext-Septimenakkord, der ebenfalls schon gebraucht ist. Wir wenden uns also an die Terz (den nächst-wichtigen Ton) und erhalten den Namen Sext-Nonenakkord; die Bezifferung wäre $\genfrac{}{}{0pt}{}{6}{9}$ oder $\genfrac{}{}{0pt}{}{9}{6}$. Nöthig sind uns, wie gesagt, alle diese breiten Namen nicht.

die Auslassung der Quinte bringt hier keine hinlängliche Erleichterung, da es, wie wir schon in No. 216 gesehen haben, besonders das Zusammentreffen von Grundton, Terz und None (und Septime) ist, das die Harmonie verwirrt.

Hiernach kann nun die dritte Harmonieweise — nach den S. 142 für Dur ertheilten Vorschriften — ausgeführt werden.

Wir geben ein Beispiel für die letzte Bearbeitung; die erstern müssen des Raums wegen übergangen werden.



Vorerst bemerken wir hinsichts der Konstruktion, dass der Vordersatz mit dem vierten Takt, aber (weniger bestimmt als bisher) auf dem vierten Viertel schliesst; der Schluss des Nachsatzes ist im achten Takte, wird aber unvollkommen durch die Umkehrung der Schlussakkorde, und zieht einen Anhang nach sich, der dem sechsten und siebenten Takte nachgebildet ist.

Hinsichts der Bezifferung ist nun Mancherlei zu bemerken, das zum Theil schon bei der zweiten Harmonieweise in Moll zu gebrauchen ist, das wir aber hier vollständiger mit Neuem zusammenstellen.

Erstens. Wir wissen (S. 130), dass Dreiklänge als die einfachsten Akkorde gar keiner Bezifferung bedürfen; dann aber werden ihnen Terz und Quinte so zugefügt, wie die Vorzeichnung sie ergiebt, gerade wie bei der Notenschrift. In No. 217, II. z. B. würden die vier ersten Basstöne ohne Bezifferung die dort niedergeschriebnen Dreiklänge andeuten. — Soll aber in einem Dreiklange die Terz erhöht (also von der Vorzeichnung abgewichen) werden, so bedarf dies in der Bezifferung eben so wohl wie in der Notenschrift eines Zeichens. Es wird dann entweder die Ziffer 3 und davor (oder danach) ein ♯ gesetzt, oder kürzer ein blosses ♯ unter (oder über) den Bass gesetzt, wie wir in

No. 217, II. unter dem fünften, siebenten und andern Akkorden finden. Muss eine in der Vorzeichnung erniedrigte Stufe erhöht werden, um einem Dreiklang als grosse Terz zu dienen, so setzt man in der Bezifferung eine 3 und davor ein ♮, — oder auch nur das Letztere. So sehen wir in No. 221 gleich unter dem zweiten Akkord ein ♮, zum Zeichen, dass derselbe nicht *g—b—d* (wie die Vorzeichnung ergeben würde) sondern *g—h—d* heissen soll.

Man merke, dass ein ♯ oder ♮ ohne zugesetzte Ziffer sich stets auf die Terz des Akkordes bezieht.

Zweitens wissen wir, dass eine 7 den Septimen-Akkord, eine 6 den Sext-Akkord, eine $\frac{5}{6}$ den Quintsext-Akkord bedeutet u. s. w. In gleichem Sinne setzen wir eine 9, um den Nonen-Akkord, eine $\frac{4}{6}$ um die erste Umkehrung desselben (S. 164 Anm. *) anzuzeichnen u. s. w.

Drittens. Soll innerhalb eines Septimen- oder Nonen-Akkordes oder irgend einer Umkehrung ein Intervall erhöht oder erniedrigt werden, so muss das erfoderliche Zeichen vor die Ziffer, — oder, wenn es die Terz betrifft, statt derselben gesetzt werden. So würde in No. 217, II. bei der dritten und vierten Bezifferung eine blosse 7 und 9 gar nicht den rechten Akkord, sondern zufolge der Vorzeichnung nur *e—g—h—d* und *e—g—h—d—f* ergeben haben. Es sollte aber *e—gis* u. s. w. heissen; folglich musste über oder unter die 7 und 9 ein ♯ gesetzt werden. — In No. 221 würde der fünfte Akkord mit der Bezifferung $\frac{5}{6}$ der Vorzeichnung nach *d—f—as—b* heissen müssen. Es soll aber *d—f—as—h*, die durch die Vorzeichnung erniedrigte Sexte soll erhöht sein; folglich musste vor die 6 ein ♮ gesetzt werden.

Viertens bemerke man bei dem vorletzten Basston in No. 221, dass zu demselben zwei Akkorde nach einander genommen werden sollen, erst *g—h—d*, dann *g—h—d—f*. Der erstere würde blos ein ♮ in der Bezifferung erfodert haben, der andre ebenfalls eins (für die Erhöhung der Terz und eine 7). Man hätte also, wie hier bei a,



oder (damit nicht das ♮ für wegfallend im zweiten Akkorde angesehen werde) wie bei b beziffern können. Allein bei gedrängter oder nicht ganz genauer Zifferschrift könnte die Bezeichnung von b missverstanden, es könnte die 7 gleich auf den Eintritt des Basstons bezogen und gleich dem Septimen-Akkord genommen werden. Man thut also besser, wie bei c zuvor das nächstliegende Intervall

des Dreiklangs, die Oktave, mit 8 anzuzeichnen und die 7 folgen zu lassen.

Fünftens. Um die Wiederholung von Ziffern zu vermeiden, wenn derselbe Ton, der durch sie angedeutet ist, liegen bleiben soll, setzt man statt ihrer wagerechte Strichelchen. So soll oben bei d die Terz *h* auch für den nachfolgenden Septimen-Akkord beibehalten werden; für den Dreiklang ist sie mit ♮ angezeichnet, ihre Beibehaltung ist mit – angedeutet. — Man unterscheide wohl diese wagerechten Striche, welche denselben Ton (z. B. hier *h*) festhalten lassen, von den S. 136 erwähnten schrägen Strichen, welche andeuten, dass auf einem folgenden Basston ein gleiches Intervall oder eine gleiche Harmonie, wie auf dem vorhergehenden Basston errichtet werden soll. Hier —



sehen wir beide Bezeichnungen neben einander.

Sechtens. Statt Kreuze vor die Ziffern zu setzen, pflegt man letztere kürzer so

2 3 4 5 6 7

zu durchstreichen.

Hiermit ist die Lösung der

Sechszehnten Aufgabe

vorbereitet; der Schüler hat die ihm bereits gegebnen Mollmelodien nun nach erster, zweiter und dritter Harmonieweise zu behandeln. Auch in Harmoniegängen aus den in Moll vorgefundnen Akkorden muss er sich versuchen.

Fünfter Abschnitt.

Die Durtonarten, durch den Nonen-Akkord bereichert.

Die Auffindung des Nonen-Akkordes und des aus ihm gebildeten verminderten Septimen-Akkordes ist ein so entschiedner Gewinn, dass es nahe liegt, denselben auch für die Durtonarten zu wünschen; wenn wir auch in der Behandlung derselben nicht eine Nöthigung gefunden (wie S. 157 bei den Molltonarten) zum Nonen-Akkorde vorzudringen, so haben wir doch jetzt Anlass, letztern auch in Dur zu suchen.

In Moll fanden wir den Nonen-Akkord auf der Dominante; er war ein Dominant-Akkord mit zugefügter None. Folglich setzen

wir dem Dominant-Akkord in Dur ebenfalls eine None — und zwar die in Dur vorfindliche — zu, z. B. in *A*dur:

e — *gis* — *h* — *d* —
e — *gis* — *h* — *d* — und *fis*,

und haben hiermit den Nonen-Akkord in Dur gebildet.

Dieser unterscheidet sich vom Nonen-Akkord in Moll —

e — *gis* — *h* — *d* — *f*,
e — *gis* — *h* — *d* — *fis*,

nur durch die None, die in Moll klein, in Dur aber gross ist. Daher heisst der Nonen-Akkord in Moll der kleine, und der in Dur der grosse Nonen-Akkord.

Da der grosse Nonen-Akkord eben so gebildet ist, wie der kleine, so folgt er auch denselben Gesetzen.

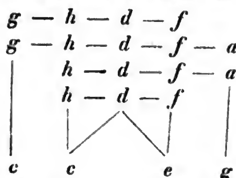
Zunächst also können wir ihn nicht blos durch Weglassung der Quinte erleichtern, sondern auch durch Weglassung des Grundtons aus ihm einen neuen Septimen-Akkord, z. B. in *C*dur aus

g — *h* — *d* — *f* — *a*
h — *d* — *f* — *a*

machen. Diesem Septimen-Akkorde haben wir gar nicht nöthig, einen besondern Namen zu geben*); er ist dazu nicht wichtig genug, so wenig wie eine Reihe andrer Septimen-Akkorde, die wir noch zu erwarten haben.

Sodann gilt von den Umkehrungen des grossen Nonen-Akkordes, was oben (S. 164) von denen des kleinen gesagt worden.

Endlich folgt der grosse Nonen-Akkord auch in seiner Auflösung dem Gesetz des kleinen, wie hier im Schema



(nach dem Vorbild des frühern Schema's S. 162) kurz angegeben ist. — Es kann dabei nur Eins auffallen. Betrachten wir hier bei a —

*) Einige Theoretiker nennen ihn den kleinen Septimen-Akkord, weil seine Terz, Quinte und Septime klein sind. Die Bildung des Namens ist richtig, aber der Name selbst entbehrlich; — oder man müsste alle Septimen-Akkorde benennen, was eben so lästig und unnütz, als schwer ausführbar wäre.



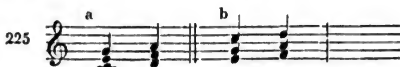
die Auflösung des Nonen-Akkordes mit abwärts gehender Quinte, so sehen wir, dass dieses Intervall im Fortschreiten mit der None Quinten bildet. Trifft also unsre Regel, dass die Quinte auf- oder abwärts schreiten dürfe, hier etwa nicht zu? — Doch. Nicht in der Natur des Akkordes und in der Führung seiner Quinte liegt der Fehler, sondern in der gar nicht nothwendigen Stellung seiner Töne. Bei b geht die Quinte abwärts, ohne einen Fehler hervorzurufen; — bei c geht sie aufwärts. Also nur wenn die Quinte unter der None steht, kann sie nicht abwärts gehen, ohne Fehler zu machen*).

Hiermit sind wir in den Stand gesetzt, die neuen Harmonien in Dur einzuführen. Wie zuvor die Molltonarten, so haben jetzt auch die Durtonarten zwei neue Grundakkorde erhalten: den grossen Nonen-Akkord und den daraus gebildeten Septimen-Akkord, beide mit ihren Umkehrungen. Diese Akkorde k ö n n e n zu allen in ihnen enthaltnen Tönen der Melodie angewendet werden, wenn dies ohne Herbeiziehung falscher Fortschreitung, ohne Tonverwirrung und zusammenhängend möglich ist. Hier ein Beispiel.



---

*) Dass dies nicht dem Akkorde beizumessen ist, zeigt No. 224, b. Oder wollte man etwa behaupten, dass Grundtöne nicht aufwärts schreiten dürfen, weil sie hier bei a



mit der Oberstimme Quinten bilden? — Bei b gehen dieselben Grundtöne in denselben Akkorden und mit derselben Nebenstimme (*g*—*a*) aufwärts, ohne Quinten zu machen.



Ehe wir dasselbe harmonisch zergliedern, sind noch einige beiläufige Bemerkungen zu machen.

Wir sehen, dass das Ende des Vordersatzes und sogar der Schluss des Ganzen auf die Mitte des Taktes fällt. Allein, wie wir aus einfachen Taktarten zusammengesetzte gemacht haben (S. 39), blos um nicht zu viel kleine Taktabschnitte zu erhalten und die vereinigten Töne je zweier Takte enger verbunden vorzutragen: so können und müssen wir umgekehrt in der zusammengesetzten $\frac{6}{4}$ Taktart die zum Grunde liegende $\frac{3}{4}$ Taktart sehen. Wir haben daher eine Periode von zweimal acht Dreivierteltakten vor uns, und die Schlüsse fallen regelmässig auf den jedesmaligen achten Takt; nur ist diese ursprüngliche Gestalt verhüllt, zwei und zwei Takte sind zusammengeschrieben und werden verbundner vorgetragen; nur das erste von sechs Vierteln erhält vollen, das vierte (ursprünglich ebenfalls ein erstes) erhält nur mindern Nachdruck. Dass folglich der Schlussmoment selbst allerdings mindern Nachdruck bekommt, als in der ursprünglichen Taktart, ist unverkennbar; aber zu dem fliessenden Gange des Ganzen wird er immer noch bezeichnend und befriedigend genug sein. — Im Vordersatz ist der Schlussakkord gar auf das fünfte Viertel geschoben, also noch mehr geschwächt.

Im ersten, zweiten und siebenten Takt ist ein in mehrern Akkorden sich wiederholender Ton, *g*, in eine Note grösserer Geltung zusammengezogen worden. Dass das an der Harmonie nichts ändert, ist sogleich klar; es ist blos eine rhythmische Form, den Akkorden eine äusserlich feste Verbindung zu geben.

Im letzten Takte sollte der Schlussakkord ungestört liegen bleiben, der vorletzte Basston *g* sollte demnach nicht Grundton eines neuen Akkordes, sondern die Quinte des Schlussakkordes sein. Dies zu bezeichnen, haben wir (was sonst bekanntermaassen unnöthig wäre) den Dreiklang mit Ziffern angezeichnet und durch horizontale Striche (vergl. S. 167)

8 — —
5 — —
3 — —

angedeutet, dass er fortwährend zu den Tönen des Basses beibehalten werden soll.

Nun endlich zur Behandlung selbst. — Wir haben jetzt gar viele Wege, eine Melodie zu harmonisiren, denn jeder unsrer Töne kann mit mehrern Akkorden begleitet werden. Gleich der zweite Ton z. B., *a*, könnte sein: der Grundton (oder die Oktave) des kleinen Dreiklangs, die Terz des Unterdominanten-Dreiklangs, die Quinte des kleinen Dreiklangs auf *d*, die Septime des Septimen-Akkordes auf *h*, die None des Nonen-Akkordes, der Umkehrungen all' dieser Akkorde nicht zu gedenken, in denen *a* möglicherweise in der Oberstimme stehen könnte. Es ist die Sache des Jüngers, alle diese Möglichkeiten durchzuversuchen und sich über den Erfolg aufzuklären. Hier ist natürlich nur zu Einer Durchführung Raum, und in dieser (die mehrere andre vorgängige voraussetzt) ist nicht immer das Nächstliegende ergriffen, sondern oft das Lehrreichere.

Der Bass beginnt, das erste Motiv der Melodie (*g*, *a*, *g*) auf seine Weise, in der Umkehrung, nachzuahmen; dann, um seinen Karakter nicht zu verweichlichen, ergreift er Grundtöne.

Im zweiten Takt ist der Septimen-Akkord *h—d—f—a* willkührlich angebracht; der Quintsext-Akkord *h—d—f—g* wäre das Nähere, Fliessendere gewesen. Indess kann jener Akkord als Erinnerung an den Nonen-Akkord des vorigen Taktes gelten, da ohnehin der zweite Takt dem ersten nachgebildet ist. Eben desswegen wiederholt auch der Bass sein erstes Motiv. Er hat sich zwar weit von den andern Stimmen entfernt, aber blos, um nicht dasselbe Motiv auf derselben Tonhöhe zu wiederholen, sondern neuer und körniger in der Tiefe zu wirken. Ist doch auch die Melodie hinabgeführt!

Besser motivirt erscheint der obige Septimen-Akkord im sechsten Takte, wo mit Hülfe der Septime die Oberstimmen einen fliessenden Sextengang machen. Der Tenor muss bei der Auflösung des Akkordes zwar hinaufschreiten, geht aber wieder abwärts in den nächsten Akkordton, um bequemer das folgende *h* zu erreichen. Hätte man nicht diesen Ausweg getroffen, so würde man unter diesen Fortgängen

227 

und ähnlichen die Wahl gehabt haben. Die Harmonie übrigens würde auch hier durch den Quintsext-Akkord



milder und einfacher geworden sein. Den Nonen (die aus der höhern Oktave geholt werden müssen) klebt (wie schon S. 162 gesagt ist) leicht eine gewisse Uebertriebenheit und Schwülstigkeit an; diese bleibt mehr oder weniger an ihnen haften, selbst wenn sie sich durch Weglassung des Grundtons als Septimen darstellen.

Noch günstiger ist die Einführung desselben Akkordes als Quint-sext-Akkord im folgenden Takte. Näher hätte auch hier der Dreiklang der Unterdominante gelegen. Allein derselbe hat schon im fünften und sechsten Takte, besonders bei dem Eintritte des Nachsatzes eine wichtige Rolle gespielt, wird auch zum Schlusse noch einmal bedeutend mitwirken; man würde diese Wirkungen schwächen, und einförmig werden, wollte man ihn auch noch dazwischen einführen.

Warum ist im ersten Akkorde die Quinte verdoppelt? Diese und die weitern Fragen können dem eignen Forschen des Jüngers überlassen bleiben. Nur eine Bemerkung folge zum Schlusse.

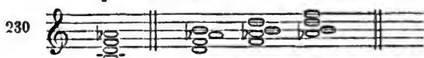
Schon bei der Beurtheilung von No. 226 ist uns gelegentlich der neue Septimen-Akkord zwar richtig aber nicht günstig angebracht erschienen, während der Dominant-Akkord überall [gutgeheissen werden konnte, wo er nicht etwa Fehler oder ganz bestimmte Missstände (z. B. Verdopplung der Terz im folgenden Akkorde) nach sich zog. So haben wir den verminderten Dreiklang im Vergleich zum Dominant-Akkord eng und verkümmert, die Nonen-Akkorde überladen und schwülstig nennen dürfen; ja, wenn wir den Dominant-Akkord mit dem Durdreiklang vergleichen, so finden wir diesen für sich allein befriedigend, jenen nach Auflösung verlangend, — das heisst: Befriedigung nicht in sich findend, sondern ausser sich suchend. Ueberall zeigt sich der abgeleitete Akkord minder frei, frisch, befriedigend, als der Stamm-Akkord, von dem er abgeleitet ist. Ueberall sind die Harmonien, je näher dem Ursprung, um so frischer und kräftiger.

Dies zeigt sich auch im Gebrauche. Die Umkehrungen des Nonen-Akkordes waren möglich, aber nicht leicht und oft anwendbar, selbst blosse Tonumstellungen konnten verwirrend ausfallen. Die Umkehrungen des neuen Septimen-Akkordes



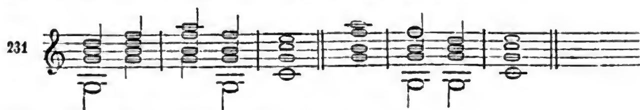
wird man ebenfalls nicht so wohlgestaltet und behandelbar finden,

als die des Dominant-Akkordes, während — beiläufig gesagt — die des verminderten Septimen-Akkordes

230 

zwar leicht behandelbar sind, aber dem Klange nach keine andre Wirkung hervorbringen, als neue verminderte Septimen-Akkorde auf dem jedesmaligen tiefsten Ton; eine Bemerkung, die in der Modulationslehre Frucht bringen wird.

Daher wird man das Zurückgehen von abgeleiteten Akkorden auf die ihnen vorhergehenden einfachern, z. B.

231 

nicht leer und unbefriedigend finden.

Als

Siebzehnte Aufgabe

hat der Schüler einige Durmelodien mit Benutzung der neuen Akkorde zu bearbeiten.

Nachtrag.

Neue Freiheiten des Dominant-Akkords.

Hiermit nun schliesst der Kreis von Harmonien, die sich unmittelbar aus der ersten Grundharmonie (S. 56) mit den Tönen der Dur- und Molltonleiter entfalten*).

Unter allen Akkorden hat sich der Dominant-Akkord am geschäftigsten und fruchtbarsten erwiesen; er hat den verminderten Dreiklang und beide Nonen-Akkorde mit ihren Septimen-Akkorden nach sich gezogen. Schon S. 113 haben wir diesem Akkorde freiere Fortschreitung verstattet; in den Mittelstimmen, von andern Tönen gedeckt, durfte seine Terz hinab-, seine Septime hinaufgehn, um den folgenden Akkord nicht unvollständig zu lassen. Jetzt muss es uns näher liegen, die Verbindung der Akkorde zu begünstigen. Wir können daher dem Grundton des Dominant-Akkordes gestatten, als Quinte des folgenden Dreiklangs liegen zu bleiben (a) (wie schon in No. 123 geschehen), gleichsam als wäre er nur die Oktave eines ausgelassnen Grundtons (b), oder auch allenfalls — doch nur unter besondern Umständen — (c) in die Terz, statt in den Grundton des folgenden Dreiklangs zu gehen,

*) Wiefern auch der kleine Dreiklang als eine Ableitung aus dem grossen Dreiklang angesehen werden dürfe, ist nicht hier, in einem Kunstlehrbuche, sondern in der Musikwissenschaft zu zeigen.



während die Septime, von andern Stimmen gedeckt, hinaufgeht. Denn sollte auch sie, nach ihrer eigentlichen Weise, in die Terz gehen, so entständen verdeckte Oktaven, die besonders in den äussern Stimmen (d) zu auffallend werden möchten.

An der erstern Freiheit können die Grundtöne der Nonen-Akkorde unbedenklich Theil nehmen,



an der andern weniger gut, weil die Septime von der mitgehenden None genöthigt wird, ihrem natürlichen Gange treu zu beiben.

Allerdings können noch mehr Abweichungen von dem regelmässigen Stimmgang, als hier erwähnt oder gebilligt sind, unter gewissen Umständen statt finden. Nur ist für den Jünger auf diesem Punkte der Lehre die Zeit, sich kühner von dem Regelmässigen zu entbinden, noch nicht gekommen. Ueberhaupt haben eben die weniger Unterrichteten von solchen Freiheiten nicht selten unrichtige Vorstellungen; sie halten sie oft nur darum für zulässig, ja unentbehrlich, weil ihnen die regelmässigen Entwickelungen nicht alle vor Augen stehen; ja, sie schätzen sie wohl gar als Neuheit und Zierde der Kunst, wo sie blos ein Nothbehelf ungenügender Kenntniss sind. — Der rechte Künstler wird vor der freiesten und kühnsten Abweichung von der bisherigen Regel nicht zurückschrecken. Aber eben so fern, als furchtsame Zurückhaltung, soll ihm Frivolität und Verwegenheit sein. Er wird daher in seinem Bildungsgang und in der reifen Prüfung seines Werks allen regelmässigen Entwickelungen folgen, und erst dann weiter gehen, wenn sein Ziel, die Verwirklichung seiner Idee, offenbar jenseits der bisherigen Regel liegt*).

*) Hierzu der Anhang **H.**

Siebente Abtheilung.

Die Modulation in fremde Tonarten.

Unsre bisherigen Bildungen bewegten sich nur im Umkreis irgend einer bestimmten Dur- oder Molltonart, enthielten keine andern Töne und Akkorde, als die in dieser Tonart einheimisch waren. Auch fanden wir innerhalb der einen Dur- oder Molltonart, in der wir uns befanden, keinen Antrieb, neue Harmonien aufzusuchen. Wollen wir nun dennoch unsern Arbeiten weitern Spielraum, grössern Ton- und Akkordreichthum geben: so ist das Nächste, dass wir statt der Töne und Harmonien einer einzigen Tonart die Mittel zweier oder mehrerer Tonarten zu einer einzigen Komposition vereinigen. Die Kunstsprache nennt das: in fremde Tonarten moduliren, braucht auch wohl kurzweg den Ausdruck Modulation dafür (obgleich darunter im weitern Sinne das ganze Harmoniegewebe verstanden wird), oder auch den Ausdruck Ausweichung.

Die Vereinigung mehrerer Tonarten in einem einzigen Satze kann nun entweder so geschehen, dass man aus einer in die andre geht, um bis zum Ende des ganzen Tonstücks in der letztern zu bleiben, oder wenigstens einen wesentlichen Theil des Ganzen darin zu setzen. Dann heisst der Schritt in die neue Tonart Uebergang.

Oder man berührt die neue Tonart blos beiläufig, nimmt einen oder einige Akkorde, allenfalls einen Gang aus ihr an. Dann heisst dieser vorübergehende Abweg Ausweichung, im eigentlichen oder engern Sinne.

Wenn also z. B. in einem Tonstück aus *C*dur gelegentlich Sätze und Gänge, wie diese, —



mit Akkorden erscheinen, die nicht in *C*dur einheimisch, nicht aus den Tönen von *C*dur gebildet sind, die aber keine weitern Folgen haben, die man nur im Vorbeigehen berührt, ohne *C*dur ernstlich mit einer andern Tonart zu vertauschen: so heissen die fremden Akkorde Ausweichungen. Wohin solche ausweichende Akkorde

gehören, wie man auf sie geräth, wie man überhaupt Ausweichungen macht, darüber bedarf es keiner besondern Anweisung; das Nöthige ergiebt sich aus der folgenden Lehre vom Uebergange.

Der Uebergang besteht nach Obigem darin, dass man eine Tonart im Laufe der Komposition verlässt und dafür eine andre Tonart bestimmt ergreift, um in ihr einen wesentlichen Theil des Ganzen auszuführen. Verstehen wir nun, einen Uebergang zu machen, so können wir ja nach Belieben denselben blos als Ausweichung benutzen, das heisst, in der neuen Tonart nur kurz verweilen, sie alsbald wieder verlassen und in den ersten Ton zurückkehren, oder noch weiter zu einem neuen Ton fortschreiten. Dies eben ist der Grund, warum wir nicht besonders von der Ausweichung reden, und den Unterschied zwischen ihr und dem Uebergange für jetzt ganz aus den Augen lassen.

Erster Abschnitt.

Der Uebergang und die harmonischen Uebergangsmittel.

Der Uebergang aus einer Tonart in die andre besteht darin, dass wir statt der Töne und Harmonien der einen, die der andern, z. B. statt *C*dur

c, *d*, *e*, *f*, *g*, *a*, *h*, *c*

mit seinen drei grossen Dreiklängen auf Tonika und beiden Dominanten (*C*, *G*, *F*) u. s. w. den andern bestimmten Ton, z. B. *A*dur —

a, *h*, *cis*, *d*, *e*, *fis*, *gis*, *a*

mit seinen drei grossen Dreiklängen, auf *A*, *E*, *D* u. s. w. nehmen. Dies wäre die vollständigste, aber auch umständlichste Weise des Uebergangs.

Wir sehen aber sogleich, dass hier manches Ueberflüssige mit unterläuft. Beide Tonarten, so entfernt sie auch von einander sind, haben mehrere Töne (*a*, *h*, *d*, *e*) mit einander gemein, in denen sie sich also nicht unterscheiden, an denen wir also auch nicht erkennen, dass jetzt statt *C*dur *A*dur eingetreten ist. Diese gemeinschaftlichen, nicht unterscheidenden Töne brauchen mithin nicht angegeben zu werden.

Hiernach bleiben die unterscheidenden Töne *fis*, *cis*, *gis* übrig, um den Uebergang zu bezeichnen. Allein wenn uns auch dieselben sagen sollten, dass wir nicht mehr in *C*dur sind, so bezeichnen sie

darum noch nicht, dass wir uns nun in *A*dur befinden; denn diese Töne gehören verschiednen Tonarten (*A*dur, *E*dur, *H*dur u. s. w. *Fis*moll, *Cis*moll u. s. w.) an, können also nicht das Zeichen einer einzigen von ihnen sein. Vielmehr wissen wir aus eigner Erfahrung an unsern Gang- und Satzbildungen in der einstimmigen Komposition, dass man im Lauf einer Komposition fremde Töne anbringen kann, ohne die Tonart zu verlassen. Hier

235 

tritt die ganze chromatische Tonleiter auf (und hätte wieder durch alle Erniedrigungen abwärts geführt werden können) und doch fühlen wir uns ununterbrochen in *C*dur, werden auch bald (in der neunten Abtheilung bei No. 378) zu der Einsicht kommen, dass und warum wir diese Tonart trotz aller fremden Töne nicht verlassen haben.

Also einzelne Töne können nicht das bestimmte Zeichen einer Tonart sein. Folglich können sie uns auch nicht als Mittel dienen, eine neue Tonart für uns festzustellen, uns in dieselbe überzuführen. Wir bedürfen dazu vielmehr einer Harmonie.

Welches sind aber die Harmonien, die uns als sichere Zeichen des Uebergangs dienen können? Die, welche am sichersten ihre Tonart anzeigen. Der grosse und kleine Dreiklang vermag dies nicht, weil jeder grosse oder kleine Dreiklang in fünf Tonarten zu finden ist, *c—e—g* z. B. in *C*dur, *G*dur, *F*dur, *F*moll, *E*moll, *a—c—e* in *A*moll, *E*moll, *C*dur, *G*dur, *F*dur.

Wohl aber wissen wir bereits (S. 112) vom Dominant-Akkorde, dass jeder nur in einer einzigen, — in seiner Tonart möglich ist, das heisst in der Tonart, auf deren Dominante er steht. Tritt also in unsrer Modulation ein fremder Dominant-Akkord, z. B. in *C*dur der Akkord

e — gis — h — d

auf: so ist es unmöglich, dass wir uns noch in *C*dur, dass wir uns überhaupt in irgend einer andern Tonart, als in *A* befinden. Denn in *C*, in *G* und *D*, so wie in allen mit Be'en vorgezeichneten Tonarten giebt es kein *gis*, in *E*dur und allen folgenden Durtonarten giebt es kein *d*, auch in allen Molltonarten wird irgend ein Ton des Akkordes (z. B. in *H*moll *gis*, in *Fis*moll *a*) fehlen.

Der Dominant-Akkord ist das bestimmte Zeichen für den Eintritt seiner Tonart. Aber er ist kein Zeichen für das Tongeschlecht, denn er ist in Dur und Moll (S. 154) gleich. Der obige Dominant-Akkord sagt uns bestimmt, dass wir nicht mehr in

*C*dur, sondern in *A* sind. Aber er lässt unentschieden, ob *A*dur oder *A*moll folgen wird. Dies entscheidet sich erst durch den folgenden tonischen Dreiklang; heisst derselbe *a—cis—e*, so sind wir nach *A*dur, heisst er *a—c—e*, so sind wir nach *A*moll gekommen.

Da der Dominant-Akkord das bestimmte Zeichen seiner Tonart ist, so muss er auch das bestimmte Mittel sein, in sie überzugehen. Da wir weiterhin noch andre Mittel des Uebergangs finden, so bezeichnen wir

A. als erstes Uebergangsmittel

1. *den Dominant-Akkord*

und knüpfen an ihn gleich die Lehre vom Uebergang oder der Ausweichung an. Die Frage, die uns zunächst beschäftigt, ist:

Wie bewirken wir einen Uebergang aus einer Tonart in eine andre?

Für jetzt antworten wir:

durch Einführung des Dominant-Akkordes der Tonart, in die wir übergehen wollen, in die bisher herrschend gewesene Tonart.

Da die Umkehrungen wesentlich ganz gleich sind ihrem Grundakkorde, so versteht sich hierbei von selbst, dass wir statt des Dominant-Akkordes seinen Quintsext-, Terzquart- oder Sekund-Akkord nehmen können.

Da ferner der Dominant-Akkord in Dur und Moll gleich ist, so hängt es von uns ab, die Modulation nach Dur oder Moll zu lenken, so dass jeder eingeführte Dominant-Akkord uns eigentlich zwei Tonarten (Dur und Moll auf der Tonika seines Grundtons) eröffnet.

Dies ist der Kern der Lehre. Ueber das Verfahren bedarf es nur noch weniger Bemerkungen.

Erstens muss die Einführung des Dominant-Akkordes — wie sich von selbst versteht — fehlerlos geschehen. Wollten wir z. B. von *C* nach *G* in dieser Weise, wie bei a

236*)


moduliren, so würden wir zwar unser Ziel erreichen, aber dabei Quinten machen. Es müsste, wie bei b oder auf andre Weise dem Fehler ausgewichen werden.

Zweitens muss, — wie wir ebenfalls wissen, — der Zusam-

---

*) Durch die Formel der drei ersten Akkorde (tonischer Dreiklang, Dominant-Akkord, tonischer Dreiklang) ist die Tonart, von der wir ausgehen wollen, festgestellt. In allen folgenden Beispielen wollen wir dies als geschehen voraussetzen und statt dieser Formel nur den tonischen Dreiklang notiren.

menhang in der Harmonie erhalten werden, oder wenigstens müssen wir ihn zu erhalten verstehn für die Fälle, wo wir nicht besondre Gründe haben, ihn aufzugeben. Wir müssen also vermögen, den Dominant-Akkord mit dem letzten Akkord unsrer bisherigen Modulation in Zusammenhang zu setzen; der Zusammenhang zweier Akkorde zeigt sich aber bekanntlich im Vorhandensein gemeinschaftlicher Töne. Wollten wir also von *C* nach *Es* so



moduliren, so würden wir unser Ziel zwar richtig erreicht, aber den die Modulation bewirkenden Akkord zusammenhanglos gesetzt haben. Mag dies auch, wie gesagt, kein Fehler sein, so müssen wir doch verstehen, den Zusammenhang zu erhalten. Wir wollen dies also für jetzt in allen Fällen thun.

Wenn nun der uns nöthige Dominant-Akkord mit dem Akkorde, von dem wir ausgehen, keinen Zusammenhang — das heisst, keinen gemeinschaftlichen Ton hat, wie ist der Zusammenhang herzustellen? — Dadurch, dass wir einen oder mehrere Akkorde zwischen beide schieben, die sowohl mit dem einen, als mit dem andern zusammenhängen. Hier



ist die obige Modulation in zusammenhängender Harmonie ausgeführt; das erste Mal mit einem Akkorde, das andre Mal mit zweien. Wir werden uns in der Lehre durchaus auf einen einzigen Akkord, um den Zusammenhang herzustellen, beschränken. Dies ist das Nöthige; die weitern Umschweife kann nach den frühern Uebungen jeder selber suchen und versuchen.

Die zwischentretenden Harmonien, durch die wir den Zusammenhang herstellen, nennen wir vermittelnde Akkorde.

Welche Akkorde können wir als solche brauchen? — Vor allen Dingen nur solche, die in der bisherigen Tonart vorhanden sind; denn nähmen wir fremde (wollten wir z. B. die in No. 237 gemachte Modulation durch den Akkord *f—as—c* bewirken, so würden wir ja schon mit diesem Akkorde *C*dur verlassen haben, würden uns — wir wissen noch nicht, wo? — befinden, also nicht mehr von *C* aus nach *Es* gehen, was doch unsre Aufgabe war.

Eben so wenig können uns Septimen-, Nonen-Akkorde und verminderte Dreiklänge zu einer Vermittlung dienen. Denn diese alle haben den Trieb, sich in die tonische Harmonie, nicht aber (so

viel wir bis jetzt wissen) in einen fremden Dominant-Akkord aufzulösen. In *C*dur oder *C*moll streben bekanntlich

g — *h* — *d* — *f*
g — *h* — *d* — *f* — *a* oder *as*
h — *d* — *f* — *a* oder *as*
h — *d* — *f*
d — *f* — . . . . . . *as*

nach *c* — *e* — *g* oder *c* — *es* — *g* und können desswegen nicht nach *b*—*d*—*f*—*as* führen.

Es bleiben also nur die grossen und kleinen Dreiklänge der Tonart als Vermittlungs-Akkorde übrig, z. B. in *C*dur und moll

C dur. C moll.

239

die vorstehenden, an die wir anknüpfen können. Gehen wir nun vom tonischen Dreiklang aus, so haben wir in Dur fünf und in Moll drei Vermittlungen, wenn der fremde Dominant-Akkord nicht schon mit jenem unmittelbar zusammenhängt. — Wir wollen in allen folgenden Aufweisungen stets von *C*dur und zwar vom tonischen Dreiklang ausgehen.

Welcher von den Vermittlungs-Akkorden wird nun aber in jedem besondern Fall anwendbar, — und welcher von allen anwendbaren wird der geeignetste sein? — Anwendbar ist jeder, der mit den beiden zu verbindenden Akkorden gemeinschaftliche Töne enthält; bei einer Modulation von *C* nach *E* z. B. würden alle vorhandnen Vermittlungs-Akkorde, wie man hier —

240 a b c

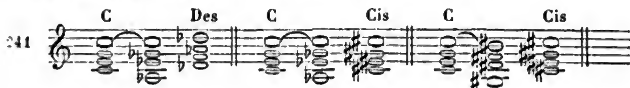
d e

sieht, anwendbar sein. — Am geeignetsten aber muss im Allgemeinen der Akkord zur Vermittlung sein, der uns am meisten in die Nähe der neuen Tonart bringt, das heisst, der an eine Tonart erinnert (S. 87), die derjenigen, in die wir gehen wollen, am nächsten verwandt ist. Von den vorstehenden Vermittlungen würde die erste (a), die an *E*moll erinnert, die nächste, die letzte (e) die entfernteste sein*). Wollen wir also von *C*dur in Tonarten mit

*) Wüssten wir dies nicht gleich auszufinden, so würde unser bekanntes

Erhöhungen ausweichen, so werden uns die Dreiklänge auf *E*, *G*, *A*, *D*, — wollen wir in Tonarten mit Erniedrigungen ausweichen, so werden uns die Dreiklänge auf *F* und *D* am besten dienen.

Bisweilen, bei der Modulation in sehr entlegne Tonarten, scheint kein Vermittlungs-Akkord seinen Zweck erfüllen zu können. Wenn wir z. B. von *C*dur nach *Cis*dur moduliren wollen, brauchen wir den Dominant-Akkord von *Cis*, *gis—his—dis—fis*; keiner dieser Töne ist in *C*dur vorhanden, kann also von keinem Akkord in *C*dur erreicht werden. — Dann helfen wir uns durch enharmonische Umnennung*). Wir verwandeln *Cis*dur, oder dessen Dominant-Akkord in *Des*dur und den Dominant-Akkord *as—c—es—ges* und haben hiermit



unser Ziel erreicht; oder wir unterlassen die Umnennung (wie beim letzten Notenbeispiel geschehen ist), da die Verbindung doch vorhanden ist.

Drittens wollen wir — wie schon früher S. 149 ausgesprochen und stets möglichst beobachtet worden — auch bei der Modulation in fremde Tonarten unsre Stimmen so bequem wie möglich führen, jede auf ihrem Ton stehen lassen, wenn dieser im folgenden Akkorde wieder gebraucht wird, jede fortschreitend in den nächstgelegnen Ton des neuen Akkordes führen. Diese uns schon geläufige Weise ist besonders wichtig bei der Einführung fremder Akkorde (z. B. der zur Modulation dienenden Dominant-Akkorde) mit fremden Tönen. Würde sie hier versäumt, z. B. in diesen Akkordfolgen,

---

Schema (S. 105) uns zurechtweisen. Wir wiederholen es hier mit Zufügung der (vorgezeichneten oder nicht vorgezeichneten) Erhöhungen und Erniedrigungen.

(ein ♭) *F*	*C*	*G* (ein ♯)
d (ein ♭, ein ♯)	*a* (ein ♯)	*e* (zwei ♯)

*) Enharmonisch heissen bekanntlich (wie die allgem. Musiklehre näher angiebt) Töne, Intervalle, Akkorde, Tonarten, die bei gleicher Tonhöhe verschiedne Namen führen. Die Töne *cis* und *des*, die kleine Terz *c—es* und die übermässige Sekunde *c—dis*, der Septimen-Akkord *h—d—f—as* und der Quintsext-Akkord *h—d—f—gis* oder der Terzquart-Akkord *h—d—eis——gis*, die Tonleiter *Ges*dur (oder Moll) und *Fis*dur (oder Moll) sind der Tonhöhe, der Tonung nach dasselbe; *cis* klingt wie *des*, *c—es* wie *c—dis* u. s. w. und wird auf denselben Tasten angegeben; sie haben aber (aus Gründen, die nicht hierher gehören) verschiedne Benennung, sind also enharmonische Töne, Intervalle u. s. w.



so entständ' ein Widerspruch zwischen den Stimmen, die dieselbe Stufe in verschiedner Tonhöhe (z. B. die eine als *e*, die andre als *es*) nehmen, der im Hörer das Gefühl erweckte, es sei eine von ihnen falsch. Dies würde im Verein mit der von ihrem nächsten Wege so weit abgeleiteten Stimmführung die in ihrem Kern richtigen und guten Modulationen verhässlichen, ja widersinnig erscheinen lassen. Ein solcher Widerspruch heisst in der Kunstsprache Querstand und hat, wie wir eben in No. 242 gesehen, bisweilen — nicht immer! — ein widerwärtiges Wesen an sich. Wir dürfen jedoch um seine Vermeidung nicht sorgen. Sobald wir an der alten Regel festhalten, jede Stimme so bequem wie möglich zu führen, werden wir jede Erhöhung oder Erniedrigung in die Stimme setzen, die vorher schon dieselbe Stufe gehabt hat, die nun verwandelt werden soll. Hiermit sind die fehlerhaften Querstände dann vermieden, wie wir gleich sehen werden.

Nach dieser Vorbereitung haben sämmtliche Modulationen mit Hülfe des Dominant-Akkordes keine Schwierigkeit. Sie folgen hier, der Reihe nach, in alle Töne.

243 C — Cis. C — D. C — Es. C — E.

C — F. C — Fis. C — G. C — As.

C — A. C — B. C — H. Cdur — Cmoll.

Alle Modulationen sind so kurz wie möglich gemacht; nur bei der Ausweichung nach *H* hätte der Vermittlungs-Akkord erspart werden können, hätten wir nicht den Schritt der übermässigen Sekunde (S. 156) vermeiden wollen.

Bei jeder Modulation ist entweder gar keine, oder nur eine Vermittlung benutzt worden, obgleich wir wissen, dass es für jede deren mehrere giebt. Jede Vermittlung ist durch einen einzigen Akkord bewerkstelligt; wir wissen, dass man auch deren mehrere nach einander anwenden kann.

Ist bei der Modulation nach *D* nicht ein Querstand vorhanden,

da die Unterstimme im ersten Akkorde *c* und die Oberstimme im zweiten *cis* hat? — Nein; denn die Oberstimme hatte ebenfalls *c* vor *cis*, dieses ist also auf dem nächsten Weg eingeführt worden.

Zuletzt sind wir von *C*dur nach *C*moll gegangen, hätten auch in gleicher Weise umgekehrt von *C*moll nach *C*dur gehen können. Die Modulation ist richtig, aber vollkommen unkräftig, da der überführende Dominant-Akkord Moll und Dur gemeinsam angehört, mithin auf den Eintritt des andern Geschlechts gar nicht vorbereitet.

Achtzehnte Aufgabe.

Die sämmtlichen Modulationen mit allen bei jeder möglichen Vermittlungen mittels eines einzigen Akkordes, bisweilen mit mehrern beliebig zu wählenden (nach dem in No. 238 gegebnen Beispiel) sind von *C*dur, — dann auch von andern Dur- und Molltönen aus sowohl schriftlich als am Instrument durchzuüben*).

B. Die andern Uebergangsmittel.

Der Dominant-Akkord wurde als Modulationsmittel — und zwar als erstes — erkannt, weil er das bestimmte Zeichen seiner Tonart ist und eben desswegen das bestimmte Zeichen, dass dieselbe an die Stelle der vorherigen Tonart trete.

Fragen wir nun, welche andre Mittel sich zur Modulation darbieten, so findet sich, dass alle Akkorde um so mehr zur Bewerkstelligung eines Uebergangs geeignet sein müssen, je mehr sie an der Eigenschaft des Dominant-Akkordes, die Tonart zu bezeichnen, — das heisst, je mehr sie an dem Tongehalt desselben Theil haben. Es bieten sich also zunächst die Nonen-Akkorde dar, die den vollständigen Dominant-Akkord in sich enthalten; — dann die aus ihnen gebildeten Septimen-Akkorde, die zwar den Grundton des Dominant-Akkordes eingebüsst, dafür aber die None gewonnen haben; — dann der verminderte Dreiklang, — zuletzt der grosse Dreiklang. Dieser Reihe schliessen wir — den kleinen Dreiklang an, um alle Akkorde zu überblicken, obgleich derselbe mit dem Dominant-Akkorde nichts gemein hat. Dass die letztern Akkorde nur ungenügende Uebergangsmittel sind, wofern ihnen nicht irgend eine Unterstützung wird, folgt allerdings schon aus der S. 177 gegebnen Bemerkung, dass

---

*) Im gemeinen Leben wird jede neue Vermittlung für eine neue Modulation erachtet, so dass No. 240 fünf Modulationen enthielte. Dies ist offenbar unrichtig, da alle Vermittlungs-Akkorde noch der alten Tonart angehören, mithin nicht eine Ausweichung bewerkstelligen. Aber wegen ihrer wirklichen Nothwendigkeit muss man sich die Vermittlungen — und zwar alle — geläufig machen.

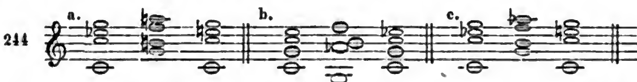
sie verschiednen Tonarten angehören, mithin für keine ein solches Zeichen sind.

Wir gehen diese Mittel der Reihe nach durch, bei dem Nonen-Akkord, als zweitem (nach dem Dominant-Akkorde), beginnend.

2. *Die Nonen-Akkorde.*

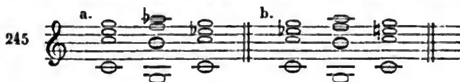
Da die Nonen-Akkorde den ganzen Dominant-Akkord enthalten, so müssen sie auch eben so bestimmt, wie diese, Zeichen ihrer Tonart und Mittel, in sie überzugeben, sein. Sie geben also dieselben Ausweichungen an die Hand, wie die Dominant-Akkorde, fodern und finden wie diese ihre Vermittlung, nur dass sie, wie wir (S. 161) bereits erfahren haben, wegen ihrer grössern Tonmasse schwerer beweglich, umständlicher sind.

Ihrer Natur gemäss sind sie aber auch Kennzeichen des Tongeschlechts, — und darin haben sie ursprünglich den Vortheil absoluter Bestimmtheit selbst vor dem Dominant-Akkorde voraus; der grosse Nonen-Akkord (a) lässt uns Dur, der kleine (b)



lässt uns Moll erwarten. Dies leidet indess in so fern eine mindernde Ausnahme, weil man sich gelegentlich gestattet, den kleinen Nonen-Akkord nach Dur (c) statt nach Moll zu leiten. Es geschieht, um an der Stelle des trüben Moll einen frischern Akkord zur Auflösung des kleinen Nonen-Akkordes und zum Schluss eines Mollsatzes zu gewinnen.

Hiermit haben wir also in den Nonen-Akkorden bessere Mittel als das in No. 243 gegebne erhalten, Moll mit Dur auf derselben Tonika zu vertauschen. Der kleine Nonen-Akkord (a)



führt aus Dur nach Moll, der grosse (b) aus Moll nach Dur. Bessere Mittel folgen später.

3. *Der Septimen-Akkord des grossen Nonen-Akkordes.*

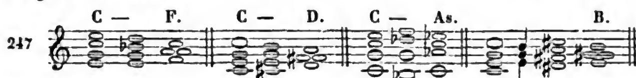
Er entsteht aus selbigem bekanntlich durch Weglassung des Grundtons und deutet nach seiner Ableitung sowohl auf den Nonen- und Dominant-Akkord, als (mit diesen) auf die Tonart.

Dennoch hat er **nicht die vollkommne Bestimmtheit** dieser Akkorde; er kann nämlich **seinem Toninhalt nach** auch in der Paralleltonart stattfinden, z. B. *h—d—f—a* ebensowohl in *A*moll, als in *C*dur. Indess wird dieser geringe Zweifel durch den folgenden Akkord beseitigt; auch entscheidet das Gefühl im Voraus für diejenige Bedeutung und Fortschreitung des Akkordes, die seiner Ableitung gemäss ist, erwartet also, dass z. B. der Akkord *h—d—f—a* den Nonen- oder Dominant-Akkord von *C*dur andeuten und nach dieser Tonart (a)



führen werde; der Schritt nach *A*moll (b) erscheint ihm als eine — wenn auch nicht unzulässige, doch unerwartete Abweichung, ja an und für sich nicht als vollkommen befriedigend, sondern eine bestimmtere Bezeichnung (wie bei c) erwarten lassend.

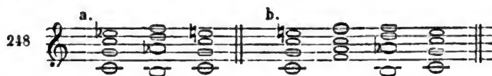
Abgesehen nun von diesen Abwegen, bietet auch der Septimen-Akkord seine Reihe von Ausweichungen mit oder ohne Vermittlung, z. B. nach



nur dass ihm der bekräftigende Schritt von Grundton zu Grundton, von der Dominante zur Tonika, mangelt.

4. *Der verminderte Septimen-Akkord.*

Wir wissen, dass er vom kleinen Nonen-Akkord und mit diesem vom Dominant-Akkord abstammt; er muss folglich an ihrer Kraft, Ausweichungen zu bewerkstelligen und zu bezeichnen, Theil nehmen. Er gehört, wie der kleine Nonen-Akkord, dem Mollgeschlecht an, bezeichnet dasselbe ursprünglich, wie jener, geht aber auch — wie er, von diesem ursprünglichen Sitze weg nach Dur (a), ja, stellt sich in Dur selbst ohne Weiteres auf (b), zwischen Durakkorde mitten hinein, —



gleichsam als hätte man die Absicht gehabt, mit ihm nach Moll zu gehen, wär' aber dann wieder nach Dur zurückgekehrt.

Nach seiner ursprünglichen Stellung würde er daher die Molltonart seiner Tonika bezeichnen, wenn jene Abweichung nicht so leicht erfolgte. Dagegen ist ihm die kleine Unsicherheit des vori-

gen Septimen-Akkordes nicht eigen, er kann nach Abstammung und Toninhalt nur einer einzigen Tonart angehören; z. B. der verminderte Septimen-Akkord *h—d—f—as* kann nur in *C*moll (von den Tönen in *C*moll) errichtet werden, was jeder sich selbst beweisen mag. Von einer ganz andern Seite werden wir übrigens diesen Akkord später kennen lernen.

5. *Der verminderte Dreiklang.*

Wir haben diesen Akkord (S. 140) zuerst kennen gelernt als einen Dominant-Akkord mit weggelassnem Grundton; *h—d—f* z. B. erschien uns zuerst als unvollständiger Dominant-Akkord von *C*. Allein, da der verminderte Dreiklang, eben wie der verminderte Septimen-Akkord durchweg, aus übereinandergesetzten kleinen Terzen besteht, so können wir ihn auch (wie schon S. 162 gezeigt worden) aus diesem Akkorde durch Weglassung des Grundtons bilden und auf dessen Tonart beziehen. Im ersten Fall deutete *h—d—f* auf *g—h—d—f*, also auf die Tonart *C*dur oder *C*moll. Im andern Fall deutet es auf *gis—h—d—f*, also auf *e—gis—h—d—f*, also auf die Tonart *A*moll.

Wir sehen hieraus, dass der verminderte Dreiklang als wichtiger Theil des Dominant-Akkordes zwar an dessen Fähigkeit, eine Ausweichung zu bezeichnen, Theil nimmt, jedoch mit geringerer Bestimmtheit. Erst die Folge zeigt sicher, welche der beiden Tonarten, aus denen ein solcher Akkord genommen sein kann, gemeint war; die folgenden Modulationen z. B. —

249


können auf Dominant-Akkorden (auf *c, g, e, fis*) fussen und nach *F*dur, *B*dur, *A*dur, *H*dur oder Moll führen; man könnte ihnen aber auch verminderte Septimen-Akkorde (oder deren Nonen-Akkorde auf *a, d, cis, dis*) unterschieben und sie nach *D*moll, *G*moll, *Fis*moll und *Gis*moll (oder Dur) leiten.

250

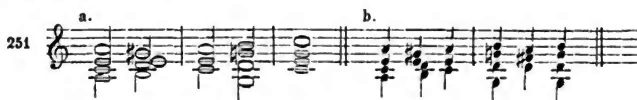

Erst die Schlussakkorde in jedem der Beispiele zeigen, welche Tonart wirklich folgt

Uebrigens erwartet bei dem Eintritt eines verminderten Dreiklangs unser Gefühl stets diejenige der möglichen Tonarten, die der vorangehenden Tonart am nächsten liegt. Tritt z. B. in *G*dur der Akkord *h—d—f* ein, so deuten wir es als *g—h—d—f* und erwarten *C*dur, weil dieses mit *G*dur näher verwandt ist, als *A*moll.

Erscheint aber derselbe Akkord in *E*moll, so deuten wir ihn als *gis—h—d—f* und erwarten *A*moll, weil dieses *E*moll näher liegt, als der Tonart *C*dur.

6. *Der Dominant-Dreiklang.*

Dem Dreiklang auf der Dominante fehlt offenbar die Bestimmtheit in der Bezeichnung der Tonart, die dem Septimen-Akkorde auf der Dominante mit seinem Anhange beiwohnt, da er als grosser Dreiklang (S. 177) fünf Tonarten angehört; der Akkord *g—h—d* z. B. eben sowohl der Tonart *G*dur oder *D*dur, als *C*dur, *C*- und *G*moll. Gleichwohl haben wir schon sonst*) bemerkt, dass der Dreiklang auf der Dominante, wenn der tonische Dreiklang folgt, gleichsam wie ein unvollständiger Dominant-Akkord wirkt und geleitet sein mag. Daher kann nun auch ein blosser Dreiklang Zeichen und Mittel der Ausweichung werden, wenn er sich entschieden von der bisherigen Tonart lossagt und als ein unvollständiger Dominant-Akkord in die Harmonie der Tonika seines Grundtons geht. So hier

251 

bei a. Der Satz steht nach Ausweis der ersten Akkorde in *A*moll. Dieser Tonart widerspricht der Dreiklang auf *G*; da nun derselbe, gleich einem wirklichen Dominant-Akkorde, nach seiner tonischen Harmonie geht, so bezeichnet er uns deutlich genug den Uebergang aus *A*moll nach *C*. Freilich hätte er auch, wie bei b, nach *G*dur oder gar nach *D* geführt werden können; wir erkennen hierin den Mangel an vollkommner Bestimmtheit. Aber auch hier entscheidet das Gefühl im Voraus; es erwartet die erste Ausweichung (a) nach *C*, denn *A*moll und *C*dur stehen als Paralleltöne in nächster, *A*moll und *G* oder gar *D*dur aber nur in entfernterer Beziehung zu einander. *A*moll wird also mehr Neigung haben, nach *C* zu gehen, sich mit *C* zu verbinden, als mit den andern Tonarten, in die der Dreiklang auf *G* möglicher Weise führen könnte.

Endlich kann auch

7. *der kleine Dreiklang*

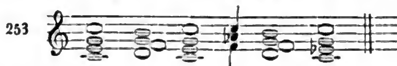
ein Zeichen der Ausweichung sein, wenn er nämlich leiterfremde (der bisherigen Tonart und Tonleiter nicht angehörige) Töne enthält. Er zeigt damit wenigstens soviel, dass für den Augenblick

*) Anhang C.

nicht mehr die alte Tonart herrscht; man muss dann erwarten, was nun folgen wird, ob (wie bei a, — wir nehmen nach Ausweis der Vorzeichnung *G*dur als Tonart an) eine blosse augenblickliche Ausweichung und dann sogleich Rückkehr in die alte Tonart, oder (wie bei b) ein förmlicher Uebergang in irgend eine andre Tonart, in der der neue Akkord einheimisch ist.



In der Regel wird man voraussetzen, dass diejenige Tonart folge, in der der erschienene Akkord tonischer Akkord ist; im obigen Falle wird man also *D*moll (wie bei b) erwarten. Doch die Hauptsache bleibt, dass er von der bisherigen Tonart losreisst und der nachfolgenden wirklichen Uebergang vorbereitet*). In diesem Sinne dient der kleine Dreiklang auf der Unterdominante



auch zur Verstärkung der S. 183 zu schwach befundnen Modulation aus Dur in Moll auf derselben Tonika.

Nun zur Anwendung der neuen Mittel. Hier haben wir drei verschiedne Richtungen zu bemerken, deren jede so ergiebig ist, dass sie für sich allein betrachtet werden muss. Nämlich e r s t e n s sehen wir die Modulation in fremde Tonarten nur als ein Mittel an, die Harmonien mehrerer Tonarten in E i n e m Tonsatze vereint zu gebrauchen; z w e i t e n s bilden wir mit ihnen allein neue Gestaltungen; d r i t t e n s bedienen wir uns ihrer zu ausgedehntern und wohlgegliederten Konstruktionen.

---

*) Einen ebenfalls hierhergehörigen Fall kann man in No. 454 sehen. Die Modulation stand zuletzt in *C*moll. Die dritte Strophe beginnt mit dem Dreiklang *c—es - g*, also ohne Frage in *C*moll. Nun folgt der Dreiklang *g—b—d* und sagt uns, dass wir n i c h t m e h r i n *C* m o l l sind. Vielleicht kommen wir also nach *G*moll. Aber gleich der folgende Akkord *as—c—es* wiederlegt das; er ist so wenig in *G*moll möglich, als *g—b—d* in *C*moll. Endlich schliesst die Strophe mit *es—g—b* und wir müssen — nicht wegen eines bestimmten Zeichens, sondern in Erwägung aller einzelnen Umstände — annehmen, dass wir uns wieder im Hauptton, in *Es*dur befinden.

Zweiter Abschnitt.

Einführung der neuen Mittel in die Harmonie zu gegebnen Melodien.

Wir sehen jetzt die Möglichkeit vor uns, in einem einzigen Satz, also zu einer einzigen Melodie, verschiedne Tonarten zu verknüpfen. Es tritt also ein Unterschied ein, den wir bisher nicht zu machen hatten. Wir müssen nämlich Melodien, die die Ausweichung in fremde Töne nothwendig machen, von solchen Melodien unterscheiden, die sie blos zulassen, ohne sie nothwendig zu fodern. Von der letztern Art waren alle bisherigen Melodien. Diese können wir leitereigne, die andern ausweichende Melodien nennen.

Die ausweichenden Melodien werden uns auf immer oder für eine Zeit lang in eine fremde Tonart führen; unsre Harmonie wird also so eingerichtet sein müssen, dass sie den Uebergang in die neue Tonart bewerkstelligt. Wie dies geschieht, wissen wir schon aus dem vorigen Abschnitte. Sind wir nun in der neuen Tonart angelangt, so behandeln wir sie ganz nach bekannten Grundsätzen als unsern dermaligen Modulationssitz, und bedürfen dann wiederum keiner neuen Anweisung. Es kommt also nur darauf an, zu erkennen:

1. ob eine Melodie eine Ausweichung nöthig macht, und wohin diese Ausweichung geht?
2. oder ob die Melodie eine, oder mehrere Ausweichungen zulässt.

Im letzten Falle ziehen wir in der Regel das Nächstliegende vor, moduliren also zunächst lieber in die nächstverwandten Tonarten (in die Tonarten der beiden Dominanten und in die drei Parallelen) als in entferntere Tonarten. Sind wir in eine neue Tonart getreten, so wirkt derselbe Grundsatz fort: wir verweilen lieber in ihr, als dass wir unnöthig noch weiter gingen; wir gehen lieber in ihre nächsten Tonarten und zuletzt in den Hauptton zurück, als das wir in noch entferntere Töne auswichen. Das Genauere folgt im fünften Abschnitte.

A. *Erkennung ausweichender Melodie.*

Die Merkmale einer Ausweichung in der Melodie können äussere oder innere sein; erstere in der Melodie selbst anschaubare, letztere nur durch die Melodie angedeutete.

1. *Die äussern Merkmale.*

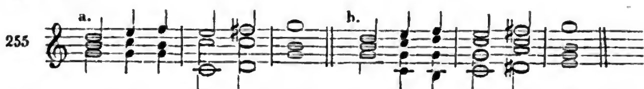
Aeussere Merkmale einer Ausweichung in der Melodie sind fremde (der bisherigen Tonart nicht angehörige) Töne. Wenn in einer Melodie aus *C*dur ein *fis* erscheint, so kann dies ein Zeichen sein, dass der Satz nicht mehr in *C*dur steht; denn diesem ist *fis* fremd. Sind wir dann durch den fremden Ton in eine andre durch ihn angedeutete Tonart — wir nehmen an, nach *G*dur — gekommen, und es erscheint wieder statt *fis* ein *f*: so erkennen wir in *f* abermals das wahrscheinliche Merkmal einer Ausweichung; denn in *G*dur, wo wir uns zuletzt befanden, existirt wieder kein *f*.

Aber wohin weiset uns ein fremder Melodieton? — Diese Frage ist nicht mit vollkommner Sicherheit zu beantworten. Zunächst müssen wir vermuthen, in diejenige Tonart zu gelangen, in welcher, wenn wir von der vorigen Tonart ausgehen, der fremde Ton zuerst erscheint, das heisst also: in die nächstverwandte Tonart, welche den fremden Ton enthält. Gehen wir z. B. von *C*dur aus und treffen auf ein *fis*, so müssen wir annehmen, dass dieser Ton uns nicht etwa nach *D*dur, *E*moll u. s. w., sondern nach *G*dur weiset; denn in *G*dur erscheint zuerst *fis*, ja es ist der einzige Ton, in dem beide Tonarten, *C* und *G*dur, sich unterscheiden. Erscheint in *C*dur ein *cis*, so vermuthen wir, — nicht dass *A*dur oder *H*moll u. s. w., sondern dass *D*dur gemeint sei, in dem zuerst der Ton *Cis* einheimisch ist.

Allein es sind dies nur Vermuthungen; man kann möglicherweise einen fremden Ton ganz anders benutzen. Diese Melodie z. B.



kann zwar von *C*dur nach *G*dur (a), aber eben sowohl auch nach *E*moll (b)



geführt werden. Ja wir werden später noch eine andre Möglichkeit erkennen*), die nämlich, dass ein fremder Ton gar keiner Harmonie angehört, also keine Harmonie, folglich keine Modulation, keine Ausweichung andeutet.

Diese Unsicherheit der äussern Merkmale führt uns auf

*) Ein Vorspiel dazu haben wir schon in No. 50 bis 56 gesehn, wo unser Satz fremde Töne durchging, ohne im Wesentlichen *C*dur zu verlassen. Vergl. S. 177.

2. *die innern Merkmale.*

Diese beruhen auf dem regelmässigen Gang aller Modulation und auf den dabei, oder im Allgemeinen entwickelten Grundsätzen.

Sobald wir nämlich ein zweifelhaftes äusseres Merkmal der Ausweichung finden, legen wir es den Grundsätzen gemäss aus, die unsre Modulation lenken, und wählen unter mehrern möglichen Tonarten die, welche dem Haupttone die nächstverwandte, oder sonst den Gesetzen der Konstruktion die entsprechende ist. Hiernach würden wir also den Satz No. 255 allerdings von *C*dur nach dem nächstverwandten *G*dur, und nicht nach *E*moll lenken. Erschiene dann im fernern Verlaufe der Melodie wieder *f*, so würden wir nach keinem Ton eher gehen, als nach *C*dur; denn dieses ist für *G*dur der nächstverwandte Ton, in dem ein *f* erscheint.

Ja, wenn sogar die Melodie keinen fremden Ton enthielte, würden wir uns fragen, ob nicht innere Merkmale dennoch eine Ausweichung rathsam, einen fremden Ton naturgemässer machen, als das Stehenbleiben im vorigen Tone. Schlösse z. B. die Melodie eines ersten Theiles in *C*dur so:



so würden wir anzunehmen haben, dass damit ein Schluss in *G*dur,



nicht aber ein Erlahmen auf dem Dominant-Dreiklange oder eine erzwungne Modulation im Haupttone gemeint sei*).

Und so würde umgekehrt der Satz No. 255 nicht, wie wir oben annahmen, für eine Ausweichung nach *G*dur zu erachten sein, wenn der Fortgang zeigte, dass nicht diese nächstliegende, sondern eine andre Tonart, etwa *E*moll,



das Ziel der Modulation sein sollte; wiewohl es allerdings mög-

*) In dieser Neigung der Melodien zu Ausweichungen in fremde Tonarten, selbst ohne dass fremde Töne in der Melodie dazu nöthigten, ist der Grund zu suchen, warum unsre bisherigen Harmonieweisen nicht zu allen Melodien genügten und wir dem Schüler die Erfindung eigner Uebungsmelodien versagen mussten.

lich wäre, dass man bei dem ersten *fis* nach *G*dur, und erst bei dem zweiten nach *E*moll ginge.

Soviel genügt einstweilen, um uns die Harmonisirung ausweichender Melodien zu erläutern; später werden wir darüber zu einer gründlichern Einsicht kommen. Jetzt kehren wir zu unsrer nächsten Aufgabe zurück, ohne weitere Rücksicht, ob die zu behandelnden Melodien leitereigne oder ausweichende sind.

B. *Auffindung aller möglicherweise wählbaren Akkorde.*

Schon bei der zweiten Harmoniebehandlung untersuchten wir, welche Akkorde möglicherweise zu einem Melodieton gewählt werden könnten. Wir erkannten später, dass jeder Ton Grundton (oder Oktave), Terz, Quinte, Septime und None eines unsrer Akkorde sein könnte. Aber wir waren auf die leitereignen Akkorde beschränkt.

Jetzt findet diese Untersuchung ein viel weiteres Feld; denn jeder unsrer Melodietöne kann möglicherweise Grundton, Terz, Quinte u. s. w. jedes Dreiklangs, Septimen-, Nonen-Akkordes irgend einer Tonart sein, nicht blos der einen Tonart, in der unser Satz steht. Irgend ein Ton, *c* z. B., kann sein:

1. Grundton eines grossen, kleinen, verminderten Dreiklangs, dreier Septimen-Akkorde und zweier Nonen-Akkorde,

259 

2. Terz in drei Dreiklängen, drei Septimen- und zwei Nonen-Akkorden,

260 

3. Quinte in ebensoviel Dreiklängen, Septimen- und Nonen-Akkorden,

261 

4. Septime in drei Septimen- und Nonen-Akkorden,

262 

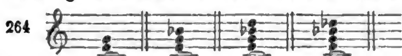
5. None in zwei Nonen-Akkorden,

263 

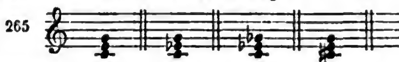
Wir sehen also für jeden Ton ein und dreissig Har-

monien*) möglich, die Umkehrungen aller dieser Akkorde (achtzehn allein für die Dreiklänge und sechs und dreissig für die Septimen-Akkorde) ungerechnet.

Man muss sich vorerst diese Akkordreihen durch wiederholte Aufsuchung geläufig machen, dann aber sie zusammenhängend aus einander entwickeln, indem man von einem ersten Akkorde ausgeht, und durch Zusatz oder Aenderung Schritt für Schritt zu fernern fortrückt. Der erste Akkord z. B. sei: der grosse Dreiklang auf *c*. Was können wir daraus machen? — Durch Zusatz einer Septime, grossen oder kleinen None zunächst einen Dominant-Akkord, dann einen grossen, dann einen kleinen Nonen-Akkord —

264 

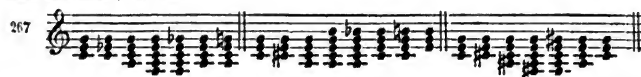
Was weiter? — Durch Erniedrigung der Terz einen kleinen, der Terz und Quinte einen verminderten, durch Erhöhung des Grundtons einen andern verminderten Dreiklang. —

265 

Umgekehrt werden bekanntlich durch Weglassung des Grundtons aus den Nonen-Akkorden Septimen-Akkorde, aus dem Dominant- und verminderten Septimen-Akkorde verminderte Dreiklänge,

266 

und aus jedem Dreiklang oder Septimen-Akkorde wieder andre Septimen- oder Nonen-Akkorde, wenn man oben oder unten Terzen zusetzt, z. B.

267 

So erhalten wir ganze Reihen eng verbundner Akkorde, von denen wir den ersten, — wo nicht: den zweiten, oder den dritten u. s. f. wählen können, ohne die Folgerichtigkeit und den Grad der Entfernung vom Anknüpfungspunkt aus den Augen zu verlieren.

Wenn man nun erwägt, dass von allen diesen Akkorden uns alle möglichen Lagen und Umkehrungen zu Gebote stehen, dann darf wohl die Masse unsrer harmonischen Mittel schon jetzt unermesslich genannt werden. Finden wir nun späterhin — wie der Fall sein wird — noch neue Akkorde auf: so tre-

*) Der aufmerksame Leser bemerkt leicht, dass mehrere derselben in spätern nochmals enthalten sind, z. B. *c — es — ges* in *as — c — es — ges* und *a — c — es — ges*.

ten natürlich auch diese in die Reihe der anwendbaren Harmonien. Künftig wird also jeder Ton nicht blos in den bisher bekannten drei Dreiklängen, drei Septimen-Akkorden und zwei Nonen-Akkorden, sondern auch in allen neu zu erwartenden Grundton, Terz, Quinte u. s. w. sein können. Wir werden diese künftigen Möglichkeiten eben so berechnen und aus einander entwickeln können, wie die bisherigen, ohne dass es dann noch einer Anweisung zur Uebung bedarf *).

Nun zur Anwendung.

C. *Anwendung auf leitereigne oder ausweichende Melodien.*

Wir wissen nun, welche Akkorde möglicherweise zu jedem Ton einer Melodie auftreten können, und es fragt sich, welche wir zu wählen, welche auszuschliessen haben. Hierüber genügen vorerst die bekannten Regeln. Es darf kein Akkord gewählt werden, dessen Einführung fehlerhafte Fortschreitungen bewirken würde; der Zusammenhang in der Harmonie muss festgehalten, jede Stimme bequem und fasslich geführt werden. Das Weitere wird sich während der Arbeit von selbst ergeben.

Hiernächst aber werden wir Sorge tragen müssen, die Einheit der Tonart und die wichtigsten Wendepunkte der Modulation aufrecht zu halten. Wir werden also mit dem Dominant-Akkord und tonischen Dreiklang schliessen, in der Regel auch mit letzterm oder doch einem nicht zu fremden Akkorde anfangen, den Vordersatz aber mit dem Dreiklang der Dominante, oder auch mit einem Uebergang in die Tonart der Dominante schliessen. Eine andre, weiter vom Hapttone abführende Modulation würde uns zu sehr vom Karakter des Vordersatzes entfernen. Endlich werden wir auch im Laufe der Tonstücke zunächst an die Akkorde denken, welche nächst oder nahe verwandten Tonarten angehören, mithin eher in nahe verwandte Tonarten, als in entlegnere ausweichen. Es sind also die Harmonien der Ober- und Unterdominant-Tonart, dann der Paralleltonarten von Tonika, Ober- und Unterdominante (in *C*dur z. B. *G*dur, *F*dur, *A*moll, *E*moll, *D*moll, — in *A*moll aber *E*moll, *D*moll, *C*dur, *G*dur, *F*dur), die wir zunächst benutzen werden, wie es Anfangs S. 105 die Dreiklänge der Tonika, beider Dominanten und aller drei Parallelen waren, aus denen wir unsre Harmonie zusammensetzten.

Versuchen wir nun, was an einer unsrer frühern Melodien, No. 202, mit den neuen Akkorden geleistet werden kann.

---

*) Hierzu der Anhang I.

268 

Den ersten Akkord lassen wir unverändert. Der zweite Ton könnte Grundton eines verminderten Dreiklangs sein, der hier als Sext-Akkord ausführbar wäre, oder eines grossen Dreiklangs (*h—dis—fis*), eines kleinen Dreiklangs u. s. w. Aber alle diese Harmonien erinnern an gar zu ferne Tonarten. Ferner könnte er Terz eines Dreiklangs (*g—h—d*) sein; so ist er in No. 202 gebraucht worden. Wir wählen von Allem, was sonst noch möglich wäre: ihn als Quinte des Dreiklangs (oder Septimen-Akkordes) auf *e* zu behandeln, gehen also nach *A*moll über, machen zwar sehr früh eine Ausweichung, aber doch nur in die Parallele des Haupttons. In Folge dieses Akkordes muss der nächste Ton als Terz aufgefasst und die Modulation mit *a—c—e* in *A*moll festgesetzt werden. Das folgende *D* könnte Oktave eines kleinen (oder gar grossen) Dreiklangs sein; doch das und Aehnliches würde uns noch weiter vom Hauptton abführen. Oder wir könnten es als Quinte von *g—h—d* oder *g—h—d—f* auffassen. Da wir aber einmal nach *A*moll gegangen sind, soll es nicht sogleich wieder verlassen werden. Wir denken also an eine *A*moll eigne und *D* enthaltende Harmonie. Zunächst an den Dominant-Akkord *e—gis—h—d*; — aber von dem haben wir den Dreiklang *e—gis—h* eben zuvor gehabt; dann an den Nonen-Akkord *e—gis—h—d—f*, aber von ihm ist der Grundton im zweiten Akkorde dagewesen, und vollständig können wir ihn nicht füglich haben; folglich kommen wir zuletzt auf den verminderten Septimen-Akkord *gis—h—d—f*. Dieser zieht mit der ihm gebührenden Auflösung noch einmal den kleinen Dreiklang auf *A* nach sich.

Nun sind wir, und zwar gleich vom zweiten Akkord an, in die Parallele ausgewichen, ehe der Hauptton sich festgesetzt hat. Es ist also wohlgerathen, wenigstens nochmals auf ihn zurückzukommen. Hierzu genügt der sechste Akkord, der Dreiklang *g—h—d* (vergl. S. 187), er führt uns nach *C*dur zurück.

Der Vordersatz schliesst am besten mit dem Akkorde *g—h—d*. Entweder können wir diesen als Dominant-Dreiklang in *C*dur auffassen; dann begleiten wir *e* (den Ton zuvor) mit dem Dreiklange *c—e—g* (so ist in No. 202 geschehn) oder mit dessen Sext- oder Quartsext-Akkorde. Oder wir nehmen den Schlussakkord

*) Die zweite Stimme stellt den Bass vor und ist eine Oktave tiefer zu lesen, wie No. 271.

des Vordersatzes *g—h—d* als tonischen Dreiklang von *G*dur, müssen also dahin ausweichen. Dann behandeln wir den Ton zuvor, *e*, als None in *d—fis—a—c—e*, oder als Septime in *fis—a—c—e*. Hier ist das Erstere vorgezogen worden, weil der Bass bequemer von *c* nach *d*, als in die übermässige Quarte von *c* nach *fis* schreitet.

Im Vordersatz haben wir nun nächst dem Hauptton dessen Parallele und Dominante beschäftigt. Welche nächstverwandte Tonarten bleiben uns noch übrig, aus denen wir Akkorde wählen könnten? Die Parallele der Dominante, die Unterdominante und ihre Parallele. Um in die erste dieser Tonarten zu gelangen, bedürfte es des Dominant-Akkordes *h—dis—fis—a*, oder einer von ihm abgeleiteten Harmonie; diese alle sind aber zu den Melodietönen der vier letzten Takte nicht anzubringen. Wir sehen also zunächst nach den Harmonien der beiden letzten Tonarten, *F*dur und *D*moll, wenn wir noch fremde Akkorde einführen wollen.

Daher denken wir zunächst *e* im fünften Takt als Quinte des Dominant-Akkordes *a—cis—e—g* zu nehmen und nach *D*moll zu gehen. Und da uns diese Tonart vorschwebt, so könnte der Anfangston desselben Taktes, *d*, gleich als Oktave des Dreiklangs *d—f—a* gebraucht werden; dieser Akkord würde auf die kommende Tonart hindeuten, obgleich der eigentliche Uebergang erst mit dem folgenden Akkorde geschähe. Sollte nun der wirkliche Dreiklang auf *D* eintreten, so würden wir ihm, um den Bass recht bequem zu führen, einen Quintsext-Akkord folgen lassen.

269 

Da aber der dritte Akkord ebenfalls der *D*-Dreiklang ist, so ziehen wir den Sext-Akkord vor, dem der Terzquart-Akkord, oder der Sext-Akkord des verminderten Dreiklangs *cis—e—g* folgt.

Da wir in *D*moll sind, so liegt es am nächsten, den sechsten Takt mit dem Dominant-Dreiklange von *D*moll, *a—cis—e*, anzufangen. Wir wollen aber mit dem folgenden Tone nach *F*dur gehen und brauchen dazu den Dominant-Akkord *c—e—g—b*, oder einen seiner Abkömmlinge. Daher verwandeln wir den grossen Dreiklang *a—cis—e* in einen kleinen *a—c—e*, der uns besser auf Harmonien vorbereitet, deren Grundton, *c* (nicht *cis*) ist. Die weitere Harmoniewahl bedarf keiner Auseinandersetzung.

Wir haben oben (No. 268) für den fünften Takt *D*moll gewählt, und erst später *F*dur eintreten lassen, — aus Gründen, die sich später ergeben werden. Könnte nicht auch anders modulirt werden? — Ohne Zweifel. Wir könnten zuerst (a) nach *F*dur

geben, und dann fortfahren, wie in No. 268; oder (b) von *F*dur nach *D*moll ausweichen, —

270 

oder gar wieder nach *A*moll (c) moduliren, u. s w.

Vollendung der Arbeit.

Hiernach würde nun unser Satz No. 268 so:

271 

auszuführen sein. — Im fünften Takte geht die Quinte des verminderten Dreiklangs nicht, wie ihre ursprüngliche Neigung ist, nach *f* hinab, sondern nach *a* hinauf. Das von ihr eigentlich zu erwartende eingestrichne *f* erscheint auch in einer andern Stimme nicht (S. 114), dafür aber ein höheres *f* in der Oberstimme, das unsrer Erwartung einigermaassen genugthut. Wir gewinnen damit einen vollständigern und besser liegenden Dreiklang auf *d*. Sollte diese Führung nicht zusagen, so könnte statt des Terzquart-Akkordes der Dreiklang auf *a* gesetzt werden.

Betrachten wir nun endlich unsre Arbeit nach ihrem harmonischen Inhalte, so muss zuerst auffallen, dass wir mehr in fremden Tonarten, als im Hauptton sind, mithin die Ruhe und Festigkeit, die nur der Hauptton der Modulation ertheilen kann, missen; ein Verfahren, das im Allgemeinen nicht gebilligt*), und nur für den besondern Ideengang einzelner Tonstücke, gewiss aber nicht für eine so einfache, wenig bedeutende Melodie gerechtfertigt werden könnte. Indess es war und ist uns hier nur um Uebung in dem Gebrauch der neuen Akkorde zu thun. Um die Uebung zu bereichern, möge die Anfoderung der Melodie, ruhig begleitet zu werden, zurückstehen, wenn wir nur eingedenk bleiben, dass eine kunstmässige Behandlung nicht in so viel Fremdes ausschweifen würde.

Hiernächst sei bemerkt, dass wir bei der Aufsuchung der fremden Akkorde ein zweifaches Verfahren beobachtet haben. Zuerst fragten wir, welcher Akkord zu dem Melodietone zu nehmen sei,

*) Dem Anfänger ist Zurückhaltung von zu fernen oder zu gehäuften Modulationen dringend anzurathen.

und hielten die durch diesen Akkord erlangte Tonart fest; im Nachsatze betrachteten wir, welche Tonarten bereits gebraucht seien, und wählten diejenigen Harmonien, welche uns wo möglich in die übrigen nächstverwandten Tonarten bringen können.

Endlich ist klar, dass die obige Behandlung keineswegs die einzige ist, dass mit Hülfe der fremden Akkorde und ihrer Umkehrungen noch gar viel abweichende möglich sind. Nicht leicht wird irgendwo ein neuer Akkord eingeführt, der nicht seine besondern Folgen hätte und eine neue Behandlung des Satzes nach sich zöge. Hier beispielsweise eine, in der sogar mit einem andern Akkorde, als dem tonischen, angefangen wird.



Sobald hier der erste Akkord des zweiten Taktes die B-Tonarten, und zwar *F*dur, angeregt hatte, wandten sich die Gedanken diesen zu. Der Vordersatz wurde zwar auf der Dominante geschlossen, aber vorher machte sich wenigstens ein Akkord aus *C*moll Raum, und der Nachsatz brachte *G*moll, *F*moll, besonders *F*dur in Anregung.

Das dritte Viertel des zweiten Taktes hat zwei Akkorde (und daher zwei Bezifferungen nach einander) unter sich. Dies hat kein Bedenken, da wir ja jeden Ton rhythmisch zergliedern und als Tonwiederholung behandeln können.

Der vorletzte Akkord musste ein Dreiklang sein, weil der vorhergehende sich in einen solchen aufzulösen hat. Auf der andern Seite ist uns aber ein Dominant-Akkord zum Schliessen wünschenswerth. Wir führen also einen Ton des Akkordes in die Septime und verwandeln so den Dreiklang in einen Dominant-Akkord. — Warum haben wir *h* nach *f* geführt, und nicht in das näherliegende *g*? Weil nun *g* liegen bleibt und der Schlussakkord vollständig wird.

Bezifferung von zwei oder mehr Akkorden.

Wie soll aber in der Bezifferung angedeutet werden, dass ein Basston zwei (oder auch mehr) verschiedne Akkorde erhält? Durch doppelte (oder mehrfache) Bezifferung nach einander. Hierbei werden der Deutlichkeit halber auch die Dreiklänge (mit 3, oder 5, oder $\frac{5}{3}$, oder $\frac{8}{\frac{5}{3}}$) angezeichnet, obgleich sie für sich keine Beziffe-

rung nöthig haben. — Das Nähere über gehäufte Bezifferungen gehört der allgemeinen Musiklehre an; wir nehmen nur so viel gelegentlich von ihr auf, als wir zum schnellern Entwurf unsrer Komposition gebrauchen*).

Die

Neunzehnte Aufgabe

hat nun die Harmonisirung unter Zuziehung fremder Akkorde zum Gegenstande. In der Beilage IX. werden dazu einige Melodien gegeben.

Dritter Abschnitt.

Die Bildung neuer Gänge mit Hülfe fremder Akkorde.

Jede Einführung eines fremden Akkordes ist als ein neues harmonisches Motiv anzusehen und kann als ein solches entweder für sich allein oder in Verknüpfung mit andern zu neuen Gängen benutzt werden. Dies und das Verfahren dabei ist aus Früherm (S. 137) klar; es bedarf nur darum der besondern Durchübung, weil die Bearbeitung einzelner Motive zu Gängen uns die erstern durch Wiederholung geläufig macht. Nur zu diesem Zwecke geben wir hier einige wenige Beispiele zur Anleitung.

Die nächste Modulation, in die Oberdominante, haben wir S. 182 kennen gelernt. Setzen wir sie fort, —

273 

so steigen wir aus einer jeden neuen Tonart in deren Dominante. Dabei wechseln die Akkorde in Lagen und Umkehrungen und man sieht leicht, dass derselbe Weg in mannigfacher Weise gemacht werden kann.

Die Modulation in die, eine kleine Terz über der ersten Tonika gelegne Tonart würde uns, von *C* aus nach *Es*, *Ges* oder *Fis*, *A*, wieder zurück nach *C*, — die Modulation in die untere kleine Terz, die hier als zweites Beispiel stehe:

---

*) Hierzu der Anhang K.

274 

würde uns von *C* aus nach *A* (moll oder dur), *Fis*, *Es* (oder *Dis*) zurück nach *C* führen.

Die Modulation nach der grossen Sekunde würde aufwärts so:

275 

zu führen sein. Im vierten Takt hätte der Dominant-Akkord für die Tonart der obern Sekunde eigentlich *dis—fisis—aïs—cis* heissen müssen und nach *Cis*dur geführt; der Fortgang wäre dann dieser

276 

gewesen, hätte uns nach *Gis*dur mit acht, *Aïs*dur mit zehn, *His*-dur mit zwölf Kreuzen gebracht und in eine Unzahl von Vorzeichnungen verwickelt. Es war zweckmässig, nach der Tonart mit sechs Kreuzen enharmonisch in die Tonarten mit Be'en einzulenken, und dazu schon jenen Dominant-Akkord auf *Dis* in den auf *Es* zu verwandeln*). — Das Gleiche findet bei der Modulation durch die grossen Untersekunden

277 

statt.

Der Anfang des obigen und der Schluss des letzten Ganges erinnern uns an unsre erste harmonische Aufgabe, die Begleitung der Durtonleiter auf- und abwärts. Während wir nämlich bisher willkührlich in irgend eine Tonart modulirt haben, können wir jetzt die Stufen der Durtonleiter als eben so viel Toniken annehmen, zu denen wir hinmoduliren. Wir gehen also von *C*dur nach *D*dur, *E*dur, *F*dur u. s. w.

---

*) Vergl. des Verf. allg. Musiklehre (dritte Ausgabe) S. 59.



oder umgekehrt von *C* nach *H*, *A*, *G*, *F*dur u. s. w., indem wir diese Töne entweder in die Oberstimme legen (wie in No. 277), oder in die Unterstimme, wie hier —

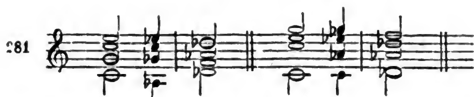


oder in eine andre Stimme. Oder wir nehmen die chromatische Tonleiter aufwärts



oder abwärts zu Hülfe, indem wir jede Tonart auf das Bequemste bald mit Be'en, bald mit Kreuzen vorzeichnen.

Es ist einleuchtend, wie unermesslich dergleichen Uebungen ausgedehnt werden können. Sie zu erschöpfen, kann man sich vernünftiger Weise nicht vorsetzen. Doch können wir dem Schüler, der sich eine reiche und fröhlich leichte Kompositionsthätigkeit bereiten will (so weit dies von dem Willen und Studienfleiss abhängt! —), nicht oft und dringend genug empfehlen, diese Gänge, so wie alle, zu denen sich irgendwo ihm Stoff darbietet, unermüdlich und in allen Lagen durchzuarbeiten, erst schriftlich, dann improvisirend am Klavier. Die verschiednen Lagen werden ihm bisweilen Schwierigkeiten darbieten, indem bei hinaufgehender Modulation gewisse Töne abwärts streben und umgekehrt. So waren die Gänge No. 275 und 278 leicht zu gestalten, weil wir stets wieder auf dieselbe Akkordlage zurückkamen, folglich mit einem einzigen unveränderten Motiv ausreichten. Auch in No. 279 hätten wir gleichmässig zu Ende gehen können und änderten die Akkordlage (Takt 3) nur willkührlich, — um auf Einer Notenlinie auszukommen. Dagegen zeigt sich an No. 280 sogleich das Gegentheil. Setzen wir den ersten Dreiklang in eine der beiden andern Lagen, so kommt schon der zweite Dreiklang in eine abweichende Lage.



Wenn nun hierbei unser früher (S. 121) gegebner Rath befolgt und jede Gangübung durch konsequente Führung und festen Abschluss zu einem möglichst gerundeten und in sich befriedigten Tongebilde erhoben werden soll: so wird eben die Ueberwindung der oben bezeichneten Schwierigkeiten besondre Motive zu einer kunstmässigen Durchführung darbieten. Beispielweise folge hier No. 280 in andern Lagen.



Auch in weiter Harmonielage geben wir die Anfänge,



die, wie alle vorher gegebnen, dem Schüler zur weitern Ausführung als ..

Zwanzigste Aufgabe

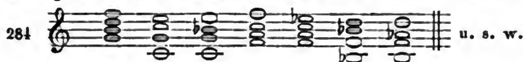
überlassen bleiben. — Wir wollen nicht unbemerkt lassen, dass eben bei den ausführlichern hier angedeuteten Formen die reissende Schnelligkeit, mit der Schlag auf Schlag in die entferntesten Töne modulirt wird, noch befremdender heraustritt, als bei der einfacher vorübergehenden Form in No. 280; ferner, dass Takt 2 in No. 282 zwischen den Akkorden *des—as—des—f* und *a—g—cis—e* (und an ähnlichen Stellen) nur scheinbar ein querständiger Fortschritt geschehen ist, da der letzte Akkord eigentlich *bb—geses—des—fes* heissen müsste, der bequemern Schreibart wegen aber enharmonisch umgenannt worden ist. —

Die hier abermals empfohlnen Gangübungen müssen übrigens, wie sich von selbst versteht, nicht auf den Dominant-Akkord eingeschränkt, sondern mit allen Uebergangs-Akkorden unternommen werden.

So weit haben wir zwar erweiterte Zusammenstellungen, aber nichts wesentlich Neues gefunden. Jetzt begeben wir uns zu wesentlich neuen Bildungen.

1. *Gänge von Dominant-Akkorden.*

Wir können uns den Dominant-Akkord als einen grossen Dreiklang mit zugefügter kleiner Septime vorstellen, folglich jeden grossen Dreiklang in einen Dominant-Akkord verwandeln. Hier —



ist jeder Dominant-Akkord regelmässig in den Dreiklang seiner Tonika aufgelöst, und jeder Dreiklang in einen neuen Dominant-Akkord verwandelt worden; ein Gang, den wir der Einführung der fremden Akkorde verdanken.

Nun ist aber in jedem Dominant-Akkorde der Dreiklang, aus dem er gebildet, natürlich schon enthalten. Indem wir also den Dominant-Akkord angeben, geben wir den darin enthaltenen Dreiklang von selbst mit an. Folglich können wir alle Dreiklänge aus No. 284 herauswerfen und die Dominant-Akkorde unmittelbar auf einander folgen lassen.



Hier sehen wir jeden Ton regelmässig fortschreiten, nur mit A u s n a h m e d e r T e r z, die statt zu steigen, e i n e n h a l b e n T o n f ä l l t, und damit zur neuen Septime wird*). — Fünfstimmig

---

*) Was wir uns hier frei gebildet und aus der vernunftmässigen Entwikkelung des Harmoniewesens gerechtfertigt haben, ist auch in der natürlichen Entwickelung des Tonwesens vorbedeutet.

Wir haben schon S. 56 angemerkt, dass nach den ersten sechs, von der Natur uns überlieferten, in den einfachsten Verhältnissen (1 : 2 : 3 : 4 : 5 : 6) stehenden Tönen, z. B.

$$C,\ c,\ g,\ \bar{c},\ \bar{e},\ \bar{g}$$

ein siebenter dort ungenannter, und dann erst die Reihe der andern Töne,

$$\bar{\bar{c}},\ \bar{\bar{d}},\ \bar{\bar{e}},\ \text{u. s. w.}$$

erscheint.

Dieser siebente Ton (das Tonverhältniss 6 : 7) kann und muss uns für *b* gelten, obgleich er etwas tiefer als unser *b*, aber höher als *a* ist; das Genauere gehört der Musikwissenschaft an.

Nun wissen wir, dass die zweite harmonische Masse, oder der Dominant-Akkord (*g—h—d—f*) das Bedürfniss hat, sich in die erste oder in den tonischen Dreiklang (*c—e—g*) aufzulösen. Aber sofort wird dieser durch jenen siebenten Ton zu einem neuen Dominant-Akkorde (*c—e—g —b*), der sich in eine neue

haben wir übrigens hier geschrieben, um ohne die (in No. 285 noch angewendeten) frühern Unregelmässigkeiten (S. 114) überall vollständige Akkorde zu erhalten; sollte der Satz vierstimmig werden, so würde am besten die dritte oder vierte der obigen Stimmen weggelassen.

2. *Leitereigner Gang*, *aus obigem abgeleitet.*

Der obige Gang reisst uns von Dominant-Akkord zu Dominant-Akkord, und damit von Tonart zu Tonart; ein reissender Fortschritt, aber unstät, ohne Einheit der Tonart. Was diese Einheit stört, das sind, genau betrachtet, die in jeden Akkord eintretenden fremden Töne. Versuchen wir also, den Gang festzuhalten, die fremden Töne aber zu vermeiden, indem wir sie auf das Geradewohl*) hinauswerfen. Hier —

Tonika, also nach *F—c—a* auflösen will. So strebt schon die Natur des Tonwesens von Haus aus auf dem in No. 285 erfundnen Wege durch Dominant-Akkorde abwärts.

*) Willkührlich nannten wir in den vorigen Ausgaben des Lehrbuchs diese Akkorde nur desswegen, weil sie nicht auf dem Wege der natürlichen Harmonieerzeugung hervorgetreten oder gefunden sind. Die Natur der Ton- und Harmonieentfaltung ergiebt uns, wie in der vorigen Anmerkung in Erinnerung gebracht worden, die Harmonien

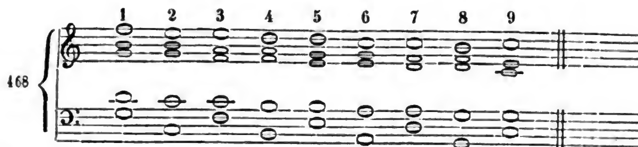
c — e — g,
c — e — g — b,
c — e — g — b — (c) — d

aber kein *c—e—g—h* oder *c—es—g—b*. Diese und ähnliche Akkorde können wir aber bilden, da wir die Töne dazu im System und das Vorbild in den natürlich erzeugten Akkorden haben; sie sind daher ein Produkt unsrer freien Thätigkeit — und nur dies sollte der Ausdruck willkührlich als Gegensatz zu natürlich bezeichnen. Wie weit übrigens diese aus den natürlichen Akkorden oder nach deren Vorbild geformten Harmonien den natürlichen an Frische, Kraft und Milde nachstehen, wird Jeder fühlen.

Uneigentlich, und zwar in dem oben erläuterten Sinne, mag man sich des Ausdrucks „willkührlich" hier bedienen. Allein die Kunst hat bei der Bildung jener Akkorde nicht eine That eigentlicher und verwerflicher Willkühr (die keinen allgemein gültigen Grund hat) vollbracht, sondern ist in ihrem guten Rechte vernünftiger Freiheit. Diese Freiheit beruht darin, dass die Kunst sich ihre Zwecke selbst setzt, ihrem Wesen gemäss oder gleich; dass sie für diese Zwecke auch ihre Mittel vernunftgemäss ergreift, — die natürlichen, wo sie die rechten sind, Umbildungen, wo es deren bedarf. Sie ist nicht gebunden an die natürlichen und hat deren Umbildungen zu vernünftigem Zweck (um die Kraft der Septimengänge leitereigen zu besitzen) unternommen. Freiheit und Vernunft waren auch hier untrennbar Eins.

Auch der kleine Dreiklang ist eine solche Umbildung und zwar die erste und wichtigste. Seine Töne lassen sich zwar aus der Naturtonreihe

1	2	3	4	5	6	7	8	9
C	*c*	*g*	$\underline{c}$	$\underline{e}$	$\underline{g}$	$\underline{b}$	$\underline{\underline{c}}$	$\underline{\underline{d}}$
					g	*b*		*d*

168 

finden wir unter bekannten Akkorden auch neue. **Bekannt** sind — ausser dem Schlussakkorde

No. 1 und 8, Dominant-Akkorde — mit **grosser** Terz, **grosser** Quinte, **kleiner** Septime.

Bekannt scheint ferner der Akkord

No. 4, den man auf den ersten Blick für einen vom grossen Nonen-Akkord abgeleiteten Septimen-Akkord, mit **kleiner** Terz, **kleiner** Quinte, **kleiner** Septime halten könnte. Wär' er dies wirklich, so müsste er nach *c—e—g* fortschreiten, und nicht nach *e—g—h*, oder *e—gis—h*, oder *e—gis—h—d*. Das er aber in der That hier nichts anders ist, als ein willkührlich veränderter Dominant-Akkord, wissen wir schon von No. 285 her, und so ist auch seine nach *e* gehende Fortschreitung dem Ursprunge angemessen. — Dass auch die andre Auflösung (nach *c—e—g*) hätte statthaben können, versteht sich von selbst; nur würde sie den Gang unterbrochen haben.

Neu sind ferner noch **zwei Akkorde**:

No. 2 und 3, ein Akkord mit **grosser** Terz, **grosser** Quinte, **grosser** Septime, den man den **grossen Septimen-Akkord** nennen könnte, und

No. 5 und 6, einer mit **kleiner** Terz, **grosser** Quinte und **kleiner** Septime.

Beide Akkorde schreiten gleichfalls wie Dominant-Akkorde fort, da sie eben nichts als willkührlich umgeänderte Dominant-Akkorde sind.

3. *Folgen von Nonen- und Septimen-, oder blossen Nonen-Akkorden.*

Nach den obigen Vorbildern bedarf es nur der Erinnerung, dass

---

heraussuchen; aber selbst hier verräth sich die Willkührlichkeit (in dem oben entschuldigten Sinn des Worts) der Bildung. Denn der so gefundne Akkord hat keine modulatorische Beziehung zu seinem Ursprung — was soll *g—b—d* auf der Tonika *C*? oder auch welche Bedeutung hat es in *F*dur? — und seine Verhältnissreihe

3 : 6, 6 : 7, 7 : 9

hat keine Folgerichtigkeit.

auch Nonen-Akkorde, statt sich in Dreiklänge aufzulösen, sogleich in Dominant-Akkorde,

287


oder sogar in Nonen-Akkorde —

288


fortgehen können, und zwar Letzteres bald in einen Wechsel von grossen und kleinen (wie hier), bald in steter Folge grosser oder kleiner Nonen-Akkorde, die jeder selbst durcharbeiten mag.

4. *Leitereigner Gang von Nonen-Akkorden.*

Wie wir oben eine leitereigne Folge von Septimen-Akkorden gewonnen haben, so hier durch Weglassung aller Versetzungszeichen neue Folgen von Nonen-Akkorden.

289


Wir finden hier vorerst in No. 1 und 8 den bekannten grossen Nonen-Akkord, daneben aber vier neue Nonen-Akkorde, nämlich

No. 2 und 3, einen mit lauter grossen,
No. 4, einen mit lauter kleinen Intervallen,
No. 5, einen mit kleiner Terz, grosser Quinte, kleiner Septime, kleiner None,
No. 6 und 7, einen mit kleiner Terz und Septime, und grosser Quinte und None.

Neuer Regeln bedarf keiner dieser Akkorde; sie werden behandelt, als wären sie unverändert grosse und kleine Nonen-Akkorde geblieben. Aus jeder der obigen Nonenfolge entwickeln sich nun ferner

5. *Folgen abgeleiteter Septimen-Akkorde.*

Aus No. 288 folgender Septimengang bei a,



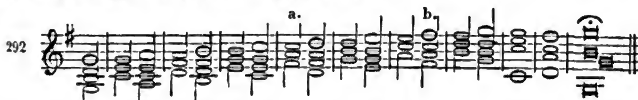
aus einer Folge grosser Nonen-Akkorde der Septimengang b, aus einer Folge kleiner der Septimengang c, aus der leitereignen Folge No. 289 diese leitereigne Septimenfolge



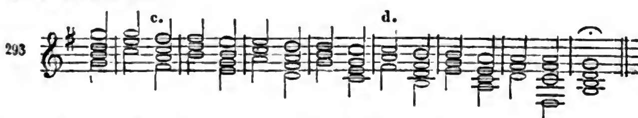
die uns jedoch, wie wir sehen, keine neuen Akkorde bringt*).

---

*) Hier endlich finden wir auch Gelegenheit, einen Nachtrag zu den S. 121 gefundnen Gängen zu bringen. Dort, namentlich in No. 149 und 150 legten wir den Schritt in die Oberdominante zum Grunde; jetzt nehmen wir als Motiv den Schritt in die Unterdominante. Hier —



und rückwärts hier —



haben wir das Motiv gerade durch ausgeführt. Ist es aber auch statthaft, bei a, b, c und d von dem Gesetz des Dominant-Akkordes und verminderten Dreiklangs abzuweichen, die Auflösung dieses *fis—a—c* in *g—h—d* zu unterlassen, die Septime *c* hinauf nach *d*, die Terz zu verdoppeln und bald eine Quarte hinauf, bald eine Terz hinunter zu führen? —

Auch diese Abweichungen werden gleich denen in No. 285 und ähnlichen schon besprochnen durch die Folgerichtigkeit und den dadurch gefesteten Einherschritt des ganzen Ganges gedeckt und gerechtfertigt, bei a und b kommt sogar der rechte Auflösungsakkord — nur später und in andrer Lage — bald nach; dass dies auch bei c und d der Fall ist, werden wir an No. 306 noch lernen.

Wie übrigens alle diese Gänge, besonders die von Nonen-Akkorden, durch Auslassung von Intervallen ihrer schwülstigen Tonüberladung enthoben und in mancherlei Lagen durchgeführt werden können, bleibt der eignen Forschung und Uebung überlassen, für die sich als

Einundzwanzigste Aufgabe

die Durcharbeitung der neuen Gänge und ihre Einführung in die Harmonie der in der Beilage X. dazu gegebnen Melodien darbietet. Bei der Bearbeitung der letztern findet sich Gelegenheit, die neuen Gänge einzuflechten, bis sie wieder auf eine natürliche Harmoniegestalt und hiermit in die uns schon vertrautere Behandlung zurück führen. Eine solche zurück leitende Harmoniegestalt ist in No. 286 z. B. der vierte (wenn wir sie als *g—h—d—f—a* entnommen auffassen) und achte Akkord. Das Weitere darf nun schon dem gereiftern Urtheil des Schülers überlassen bleiben.

Erwägen wir nun noch einmal, dass alle obigen und alle daran noch ferner zu knüpfenden Gänge mit so viel neuen Akkorden

aus einem einzigen Motiv,

nämlich aus der Folge zweier Dominant-Akkorde, — eigentlich

aus der Uebergehung eines einzigen Tones

hervorgegangen sind, — haben wir in No. 284 statt *c—b* (wie bei a) gleich *b* (bei b)

229 

im Alt schrieben: so haben wir hier wieder ein Beispiel von der Unermesslichkeit der Tonentwickelung vor uns, in der jeder Schritt eine neue Gestaltenreihe zeigt. Und überlegen wir dann noch, dass so viele Septimen- und Nonen-Akkorde nebst dem verminderten Dreiklang im Grunde

einem einzigen Gesetze

folgen, das im Dominant-Akkorde gegeben, in der zweiten harmonischen Masse aber und der zweiten Stellung der Tonleiter schon voraus angedeutet war: so erkennen wir die tiefe innere Einheit, welche die ganze Tonentfaltung durchdringt.

Endlich sehen wir in diesen reichen Entwickelungen von Modulationen, Harmoniegängen und neuen Akkorden, die alle aus dem Dominant-Akkord — und mit ihm aus der zweiten harmonischen

Masse und der zweiten Gestalt der Tonleiter hervorgingen, im vollsten Maasse die Berechtigung, diesen Akkord als

Ursprung der harmonischen Bewegung

zu bezeichnen. Er gehört gänzlich diesem Gedanken an. Zunächst will er sich in die Tonika bewegen und zieht die Nonen-, so wie alle abgeleitete Akkorde mit sich; dann führt er und sein Anhang uns aus einer Tonart in die andre; endlich, wenn er sich einmal von der tonischen Harmonie lossagt, ist seine Bewegung unbegränzt; denn jeder der aus ihm hervortretenden Gänge findet in seinen Elementen nirgends Ende und Befriedigung, sondern treibt unaufhörlich durch alle Stufen der Tonleiter, bis man unbefriedigt, willkührlich still steht, oder zu einer tonischen Harmonie greift. Eben so gerechtfertigt ist ihm gegenüber die Bezeichnung der tonischen Dreiklänge

als Sitze der Ruhe.

Sie sind das Ziel, die wirkliche Endschaft und Befriedigung aller harmonischen Bewegung, wie sie (namentlich der grosse Dreiklang) ihr Anfang waren. Sie für sich haben gar keinen Trieb der Fortbewegung, jeder steht für sich da, ohne das Bedürfniss, sich in einen andern Akkord zu bewegen. Daher bringen sie auch, nachdem der Dominant-Akkord aus ihnen hervorgetreten ist, — keine neuen Akkorde und keine nothwendig zusammenhängende Harmoniegänge hervor; ihre fliessendste Verbindung, die Folge von Sext Akkorden, hängt zwar melodisch durch die gleiche Richtung aller oder der meisten Stimmen, harmonisch aber gar nicht näher zusammen; denn keiner ihrer Akkorde hat mit dem nächsten einen gemeinschaftlichen Ton.

Nun erst mögen wir auch den Namen

Dominante

vollkommen begreifen. Dominante heisst der Ton; — denn

er beherrscht und lenkt

alle Tonverbindung und Tonbewegung; er ist der Angel, um den sich die beiden ersten Harmonien, und bis zu Ende alle Tonbewegungen, Akkordgänge und Modulationen drehen.

Wollen wir ihm und seiner Harmonie, dem Dominant-Akkorde, gegenüber den Dreiklang in die äusserste Bewegsamkeit setzen, so kann es nur in einer Folge von Sext-Akkorden — diatonisch, wie No. 172, oder chromatisch, wie hier —

295 

*) Hierzu der Anhang L.

geschehen. Im letzten Falle wird aber noch klarer, dass der Trieb zu dieser Bewegung kein eigentlich harmonischer, sondern nur ein melodischer ist. Der Akkord *e—g—c* hat durchaus keine nähere Beziehung zu *f—a—d*, oder gar *f—as—des*, also auch keine Neigung, kein Bedürfniss, in ihn überzugehen. Nur die einzelnen Stimmen bewegen sich diatonisch oder chromatisch auf und ab; da sie es aber in ebenmässigster Weise thun, so sind die von ihnen gebildeten Akkorde wenigstens melodisch zusammenhängend.

Vierter Abschnitt.

Mehrseitige Modulationen.

Mit diesem Namen wollen wir gewisse Modulationsmittel bezeichnen, die nach mehr als einer Tonart hinführen können, je nachdem man ihnen diese oder jene Beziehung unter- oder beilegt. Wir richten hier die Aufmerksamkeit auf zwei Akkorde.

A. *Der verminderte Septimen-Akkord.*

Von ihm musste S. 185 anerkannt werden, dass er die schärfste Bezeichnung seiner Tonart sei, noch schärfer, als der Dominant-Akkord, da er sogar das Mollgeschlecht bezeichne (nur willkührlich, im Grunde durch einen Modulationssprung auch nach Dur gehe), während jener (S. 177) das Geschlecht unentschieden lasse.

Allein durch eine Eigenthümlichkeit, auf die wir jetzt unser Auge zu richten haben, wird derselbe Akkord zu einem vielseitigen Modulations-Mittel.

Der verminderte Septimen-Akkord besteht nämlich aus lauter kleinen Terzen, z. B. der in *C*moll aus *h—d*, *d—f* und *f—as*. Kehrt man ihn um, setzt also zunächst den Grundton über den bisher höchsten (z. B. *h* über *as*), so bilden beide das Intervall einer übermässigen Sekunde, das aber enharmonisch gleich ist dem einer kleinen Terz. Wenn nun der versetzte Ton durch enharmonische Umnennung (*h* in *ces*) in eine kleine Terz verwandelt wird, so ist damit wieder eine Folge von drei kleinen Terzen, *d—f*, *f—as* und *as—ces* (statt *h*), hergestellt, also ein neuer verminderter Septimen-Akkord erlangt, der sich von der Umkehrung (dem Quintsext-Akkorde) des ersten nur in der Nennung des einen Tones, keineswegs in der Tonung unterscheidet. Da dieses Verfahren aber an jedem verminderten Septimen-Akkord ausgeübt werden kann, so folgt:

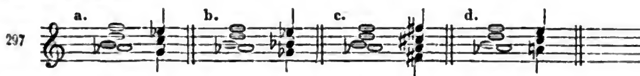
1. dass die Umkehrungen des verminderten Septimen-Akkordes gleich lauten dem Grund-Akkorde,
2. dass jede Umkehrung als ein neuer verminderter Septimen-Akkord aufgefasst werden kann*).

Ersteres ist von keinem andern Akkorde zu sagen (z. B. die Umkehrungen *d—f—g—h* und *e—g—c* unterscheiden sich von den Grundakkorden *h—d—f—g* und *c—e—g* handgreiflich), letzteres bewirkt, dass wir mit jeder Umkehrung durch blosse Aenderung des Namens in einer andern Tonart sind. Hier, bei a,



sehen wir den verminderten Septimen-Akkord *h—d—f—as* (bekanntlich der Nonen-Akkord *g—h—d—f—as* mit ausgelassnem Grundton) als Bestimmung von *C*moll. Bei b sehen wir den Quintsext-Akkord desselben, *d—f—as—h*, durch Umnennung des *h* in *ces* sich in einen neuen verminderten Septimen-Akkord verwandeln (in *d—f—as—ces*, oder den Nonen-Akkord *b—d—f—as—ces*) und nach *Es*moll führen. Der Quintsext-Akkord dieses neuen Akkordes (von gleicher Tonung mit dem Terzquart-Akkorde des ersten, *f—as—h—d*) wird bei c durch die Umnennung des *d* in *eses* in einen neuen verminderten Septimen-Akkord, *f—as—ces—eses* (aus dem Nonen-Akkorde *des—f—as—ces—eses*), verwandelt, der uns nach *Ges*moll bringen würde. Um leichterer Schreibung und Nennung willen verwandeln wir den ganzen Akkord enharmonisch in *cis—eïs—gis—h—d* und gelangen damit nach *Fis*moll. Endlich bei d nehmen wir hiervon den Quintsext-Akkord *gis—h—d—eïs* (gleichlautend mit dem Sekund-Akkord von *h—d—f—as*), verwandeln *eïs* wieder in *f* und erhalten damit den vierten Septimen-Akkord (oder den Nonen-Akkord *e—gis—h—d—f*), der uns nach *A*moll bringt.

Da nun die Umnennungen und Umkehrungen an der Wirkung des Akkordes nichts ändern, so können wir dasselbe Resultat kurzweg so —



darstellen; bei b müsste *h* eigentlich *ces*, bei c müsste der ganze

*) Es folgt weiter hieraus, dass jeder verminderte Septimen-Akkord in seinen Tönen noch drei andre enthält, dass mithin in unserm Tonsystem nur drei den Tönen nach wirklich verschiedne Akkorde dieser Gattung möglich sind, während jeder andre Akkord zwölfmal vorhanden ist.

Akkord eigentlich *gis—h—d—eïs*, bei d müsste *as* eigentlich *gis* heissen. — Dass dies in allen Umkehrungen und Lagen bewirkt, dass ferner jeder dieser Septimen-Akkorde (No. 244) auch nach Dur geleitet werden kann, ist bekannt; der fleissige Schüler wird es ausführlich durcharbeiten.

Zu den obigen zwei Bemerkungen (S. 211) tritt nun eine eben so leichte und fruchtbare:

3. die Septime des verminderten Septimen-Akkordes (die kleine None des Nonen-Akkordes) liegt einen halben Ton über der Oktave, geht also, wenn sie einen halben Ton fällt, in diese über.

Folglich kann jeder verminderte Septimen-Akkord durch die Erniedrigung der Septime in einen Dominant-Akkord (oder Quintsext-Akkord desselben) z. B. *h—d—f—as* in *h—d—f—g* verwandelt werden.

Dies ergiebt zunächst die obigen vier Modulationen mit einem Umweg über die Dominant-Akkorde,

298 

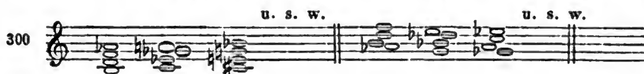
wobei hinsichts der Benennung die bei No. 297 gemachten Bemerkungen wieder eintreten.

Was ist nun hier geschehen? Wir haben jedesmal einen Ton des Akkordes um eine halbe Stufe erniedrigt, — folglich um so viel von den andern Tönen entfernt. Dasselbe ist ja aber der Fall, wenn wir den einen Ton festhalten und die drei andern um eine halbe Stufe erhöhen. Dies giebt vier neue Modulationen —

299 

nach *Des*-, *E*-, *G*- und *B*dur oder moll.

Hier haben wir drei Töne des Akkordes hinaufgeführt; jetzt versuchen wir es mit allen vier Tönen auf- und abwärts,

300 

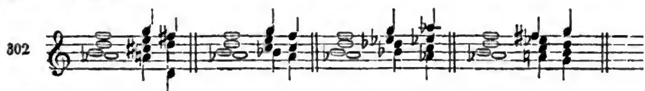
dem Schüler die emsige Verfolgung durch alle Lagen überlassend. — Man bemerke, dass wir hier wieder auf Harmoniegänge treffen, deren einzelne Akkorde auf einander so wenig Beziehung haben, wie die in No. 172 und 295, und die uns nur durch die Gleichmässigkeit, in der alle Stimmen sich fortbewegen — also durch das

melodische Prinzip, das sich hier vorwaltend zeigt — als einheitsvolle Gebilde gelten, statthaft werden können.

Mit jedem Schritte gelangen wir hier auf einen neuen verminderten Septimen-Akkord, mit dem die Operation von No. 298 von Neuem vorgenommen werden kann. Geschähe dies, so würde die Septime z w e i m a l einen halben Ton fallen (einmal nach No. 300, dann nach No. 298), die andern Töne würden eine halbe Stufe (nach No. 300) nachrücken. Thun wir a l l e s a u f e i n m a l: die Septime falle eine ganze, die andern Töne eine halbe Stufe; dies giebt vier neue Modulationen nach *H-*, *D-*, *F-* und *As*dur oder moll.



Natürlich kann diese Operation auch in entgegengesetzter Richtung vorgenommen werden; ein Ton steigt eine halbe, die andern eine ganze Stufe.



Dies ergiebt wieder vier Modulationen, nach *D*, *F*, *As* und *G*, — wobei dem Schüler überlassen bleibe, die hier unerwähnten Umnennungen aufzusuchen und Alles in verschiednen Lagen auszuführen, unter denen manche die Uebergänge günstiger darstellt, als oben geschehen ist.

So führt uns der einzige verminderte Septimen-Akkord unmittelbar oder mittels eines Hülfs-Akkordes in alle zwölf Dur- und Molltonarten, und zwar in die meisten auf mehr als eine Art.

B. *Der Dominant-Akkord.*

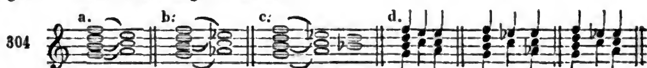
Im Dominant-Akkorde haben schon längst (No. 126) Terz und Septime abweichende Schritte — gleichsam unter dem Deckmantel der übrigen Stimmen — gewagt; später haben wir die Terz offenbar von ihrem ursprünglichen Wege abgelenkt (No. 285), und sind dadurch in einen neuen Dominant-Akkord, folglich in eine neue Tonart, und zwar die der Unterdominante, gekommen.

Jetzt wagen wir das Entgegengesetzte: wir gehen (bei a) mit dem Dominant-Akkord in einen zweiten Dominant-Akkord, und zwar den der Oberdominante.



Die Terz ist richtig gegangen, die Septime dagegen aufwärts geführt worden, auch Quinte und Grundton haben ein andres Verhalten angenommen, als ihnen ursprünglich eignete. Diese Führung entfernt sich noch weiter von dem Naturgesetze (das bei dem scheinbar willkührlichen Schritte in No. 285 sich nur tiefer begründet erwies), und wird nur durch die nahe Verwandtschaft der Tonarten und den richtigen Gang der Terz haltbar. Selten möchte sich eine Fortsetzung desselben (oben b) anwendbar zeigen.

Doch knüpfen wir noch einige ähnliche, zum Theil näher liegende Unternehmungen daran.

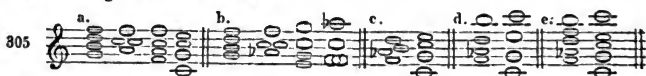
304 

Bei a geht *f* ganz richtig nach *e*, *h* nach *c*, *d* nach *c* oder *e*; es scheint *c—e—g* werden zu wollen. Da tritt *g* nach *a*, und statt des tonischen Dreiklangs steht der auf *a* vor uns, der vielleicht *C*dur bleibt, vielleicht einen förmlichen Uebergang nach *A*moll nach sich zieht. Wir haben also den letzten Akkord nicht so: *c*, *e* und *—g*, gebildet, sondern umgekehrt: *e—c* und *—a*; da wir in eine nächstverwandte Harmonie gelangen und die wichtigsten Intervalle dem natürlichen Hang folgen, so erscheint das Verfahren gerechtfertigt. Eben so sind wir bei b und c nicht nach *c—es—g*, sondern dafür nach *c—es* und *as* oder *a* gegangen. Man könnte sich alle diese Wendungen aus einer Auslassung von *c—e—g* oder *c—es—g* (wie bei d veranschaulicht ist) erklären; durch geringe und gelinde Abweichungen von dem Nächstliegenden haben wir neue und rasche Fortschritte der Modulation gewonnen.

Diesen Abweichungsfällen fügen wir noch einige

freie Wendungen des Dominant- und verminderten Septimen-Akkordes

zu, die schon früher hätten erwähnt werden können, hier aber leichter begriffen werden können.

305 

Bei a bleibt die Septime des Dominant-Akkordes liegen, während die andern Töne, in bekannter Weise fortschreitend, unter ihr einen andern Akkord bilden; erst im letzten Akkorde wird auch der Septime ihr Recht. Bei b geschieht auch das nicht, von *g—h—d—f* werden wir anscheinend nach *F*moll, im Grund aber nur nach der Unterdominante von *C*moll geleitet. Bei c, d und e geht die Quinte *f* (die Septime im Nonen-Akkorde) nicht ihren

nächsten Weg nach *e*, sondern kühn darüber hinaus in den Grundton. Dadurch wird ihre Verdopplung in e möglich.

Auch der grosse Nonen-Akkord mit dem von ihm abgeleiteten Septimen-Akkorde nimmt gelegentlich, wie man hier —



sieht, an diesen freiern Wendungen Theil.

Schlussbetrachtung.

Was ist über alle diese Abweichungen vom ursprünglichen Gesetze (die keineswegs hier erschöpft sind) zu urtheilen? —

Sie müssen wohl anerkannt werden, da sie durchaus auf vernünftigem Grunde beruhen; sie sind uns willkommen zu manchem raschern, entschiednern Fortschritte auf Zielpunkte los, die wir ohnedem nur auf Umwegen erlangt hätten. Aber sie sind eben Abweichungen von dem Ursprünglichen und damit von dem Natürlichsten, Leichtesten und Mildesten. Wir wollen sie uns keineswegs versagen, aber es ist wohlgerathen, sie nur da anzuwenden, wo der natürliche und ursprüngliche Gang der Töne unsrer Idee offenbar nicht genügend entspricht.

Dem Anfänger rathen wir bei diesen Abweichungen vom Naturgesetz doppelte Vorsicht und Enthaltsamkeit an; er soll nicht eher zu ihnen greifen, bis er das ursprüngliche Gesetz sicher erkannt und gefühlt und seine Anwendung sich vollkommen geläufig gemacht hat*),

---

Fünfter Abschnitt.

Allgemeine Konstruktionsordnung.

Die letzte und wichtigste Anwendung der Modulation in fremde Harmonien besteht in der Begründung festerer und weitrer Konstruktionen, als uns innerhalb einer einzigen Tonart möglich waren. Obgleich wir nun für das Erste noch nicht an grössere Kompositionen, die einer festen und erweiterten Modulation bedürfen, gehen können: so wollen wir doch die Grundsätze schon hier, wo sie leicht zu fassen sind, uns merken. Die Einsicht in sie wird

*) Hierzu der Anhang M.

uns bei der kunstmässigen Begleitung gegebner Melodien, an die wir ehestens kommen, zur Förderung gereichen.

Mit den Harmonien einer einzigen Tonart konnten wir im Grunde **nur eine Periode**, mit Vor- und Nachsatz und Anhängen, bilden. Im zweistimmigen Satz erhoben wir zwar (S. 66) Vor- und Nachsatz zu einem ersten und zweiten Theil. Aber im Grunde war dies doch nur eine Erweiterung des Umfangs. Der erste Theil konnte rhythmisch, nicht aber tonisch ganz befriedigend abgerundet werden; wir hatten zu seinem Abschlusse nur den **Halbschluss** des Vordersatzes auf der zweiten Masse.

Aus dieser ist nun längst der Dreiklang der Dominante geworden, der uns an die Tonart der Dominante erinnert, und zum Schlusse des Vordersatzes dient. Es bleibt also nur noch ein Schritt zu thun: wir nehmen statt des Dreiklangs die **Tonart der Dominante***) selbst **zum Schlusse des ersten Theils**. So

---

*) Aber warum geht denn die Modulation des ersten Theils in die Dominante, z. B. von *C*dur nach *G*dur? warum nicht nach der Unterdominante *F*dur, oder in einen andern Ton, z. B. die Parallele *A*moll?

Der nächste Grund für Modulation ist vor Allem das Bedürfniss der Bewegung, der Ortsveränderung; würde im Hauptton geschlossen, so wäre der Satz mit voller Befriedigung zu Ende gebracht und kein Bedürfniss einer Fortsetzung, eines zweiten Theils, vorhanden. Soll aber überhaupt modulirt werden, so haben im Allgemeinen die nächstgelegnen, das heisst nächstverwandten Tonarten den Vorzug, — also die der beiden Dominanten und die Parallele.

Nun aber bedarf der erste Theil, eben so wie (S. 29) der Vordersatz, der Erhebung oder Steigerung; nur diese machen einen Fortgang (einen zweiten Theil) nothwendig und begreiflich, die Herabstimmung oder Beruhigung würde nicht ein Weiterstreben, sondern einen Abschluss, das Ende, bedingen. Diese Erhebung aber giebt die Dominante. Denn sie ist der höhere Ton zur Tonika, da sie nach der bekannten Tonentwickelung

1 : 2 : 3 ....
C *c* *g*

aus ihr und über ihr hervortritt; so ist — wie auch das Gefühl uns schon sagt — der Dominant-Akkord der gespanntere Akkord, der sich herabsenkt in die Ruhe der tonischen Harmonie; und so ist also auch die Tonart der Dominante die höhere zur Tonika.

Die Unterdominante ist von alle dem das Gegentheil. So gewiss *G* Dominante von *C*, *g—h—d—f* nach *C* führend, *G*dur höher als *C*dur, so gewiss ist *C* wieder Dominante von *F*, *c—e—g* (und *b*) nach *F* führend und folglich *F* tiefer als *C*.

Die Parallele kann schon als trüberer und schwächerer Mollton nicht Erhebung gewähren.

Ausnahmsweise kann aus besondern Gründen in entlegnere Tonarten modulirt werden; soll das nach Moll geschehn, so wird man lieber die Parallele der (höher liegenden) Dominante wählen, als die Hauptparallele. **Nicht einen einzigen Fall** wüssten wir aber, dass der erste Theil in der Unterdominante geschlossen worden wäre. Dies erscheint im Widerspruche mit dem Sinn eines ersten Theils.

haben wir bereits vorgreifend in No. 272 den Vordersatz mit einer Ausweichung in die Dominante geschlossen; nur war der Schluss in rhythmischer Beziehung ein unvollkommner. Dies ist

A. *die erste vollkommne Konstruktion eines zweitheiligen Tonstücks.*

Der erste Theil schliesst als ein Ganzes für sich vollkommen ab, durch einen vollkommnen Ganzschluss. Aber er macht diesen nicht im Hauptton, sondern in einer andern Tonart, lässt also bei aller Befriedigung des Schlusses noch eine höhere Befriedigung, die Rückkehr des Hapttons, erwarten.

So tritt denn der zweite Theil als ein Erwartetes, zum ersten Gehöriges auf und führt uns in den Hauptton zurück, um da sich selbst und das Ganze vollkommen befriedigend abzuschliessen.

Der erste Theil ist Fortschreitung, Steigerung bis zum Aufschwung in eine höhere Tonart; der zweite Theil beruhigende Rückkehr in den Hauptton. Es ist also wieder die alte S. 29 aufgewiesne Grundform, nur in höherer, reicherer Erfüllung.

Dies ist die Regel für Dursätze. Der erste Theil eines Tonstücks in *C*dur wird als in der Regel nach *G*dur übergehen und daselbst schliessen. Dies ist das Nächstliegende und genügend, bis später grössere und freiere Bildungen uns mit vollem Grunde weiter führen. Eine ausnahmsweise und an sich selber schwächere*) Gestaltung ist die, den ersten Theil mit vollkommnem Ganzschluss im Hauptton zu schliessen und dafür dem Vordersatz einen ebenfalls vollkommnen Ganzschluss in der Dominante zu geben. Ist der Komponist auf diesen geführt worden, dann muss er sich wohl zu jenem entschliessen, um nicht zweimal auf demselben Punkt und in derselben Weise zu schliessen.

In Mollsätzen würde der Gang in die Molltonart der Dominante Moll auf Moll, Trübes auf Trübes häufen**). Denn der Molldrei-

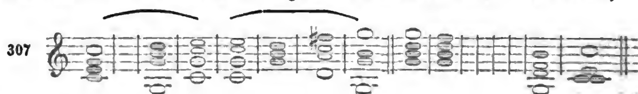
---

*) Schwächer ist diese Konstruktion im Allgemeinen desswegen, weil sie (man sehe die Anmerkung S. 216) den ersten Theil so befriedigend abschliesst, dass kein Verlangen nach etwas Weiterm entsteht, mithin der zweite Theil mit dem Gefühl als sei er unnöthig und überflüssig, entgegen genommen wird. In einzelnen Fällen — namentlich bei übermässigem Vordringen des Vordersatzes — kann jedoch diese Form nothwendig, in andern Fällen, wo sie nicht innerlich nothwendig ist, kann sie durch einen vorzüglich anziehenden Inhalt gewissermaassen vergütet werden. Zu beiden haben namentlich Beethoven und Mozart einige unwiderstehliche Beweise gegeben.

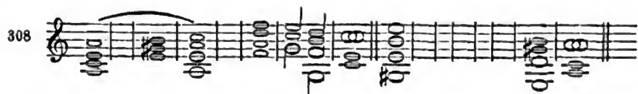
**) Auch das kommt in Betracht, dass die Molltonart mit ihrem Paralleldurtone mehr gemeinsame Töne und in sofern näheres Verhältniss hat, als mit der Molltonart ihrer Dominante, wie dieser Vergleich

klang ist, wie wir schon S. 99 erwogen haben, nicht hell und sicher, wie der in den einfachsten Naturverhältnissen des Tonwesens gegründete Durdreiklang, sondern aus diesem durch Verkleinerung der Terz herausgebildet, gleichsam ein getrübter Durakkord. Dieses sein Wesen geht nun auf die Mollgattung über, die auf Molldreiklängen beruht und sich (wie wir gesehen haben) lange nicht so frei und ebenmässig bildet, als die Durgattung. Auch ist die Molltonart in der That mit ihrer Dominante nicht so eng verbunden, wie die Durtonart. Denn in Dur ist der Dominantdreiklang sogleich der tonische Dreiklang der Durtonart auf der Dominante; z. B. in *C*dur deutet der Dominantdreiklang *g*, *h*, *d* gleich auf *G*dur. In Moll aber findet sich bekanntlich auf der Dominante ein grosser Dreiklang (z. B. in *A*moll *e—gis—h*), der also nicht auf die Molltonart der Dominante hinweist.

Daher wendet sich in Moll die Modulation in der Regel nicht in die Molltonart der Dominante, sondern dafür in die nächstverwandte Durtonart, also in den Parallelton, von *A*moll z. B. nach *C*dur. Dies ist ihr regelmässiger Gang, dem wir folgen, bis bestimmte Gründe und freiere Ausbildung auch hier uns zu Abweichungen berechtigen. Unsere erste zweitheilige Konstruktion stellt sich demnach in folgenden Grundrissen dar: für Dur,

307


und für Moll

308


Wir sehen hier die zwei Theile in dem ursprünglichen Maasse von je acht Takten; den ersten in Vorder- und Nachsatz getheilt, bei dem zweiten noch unentschieden, ob auch in ihm eine solche Abtheilung statthaben soll. Den Anfang des ersten Theils macht die tonische Harmonie; dass auch mit andern anfangen, ja sogar der Anfang in einer fremden Tonart gemacht werden kann, ist uns seit No. 272 bekannt. Der Vordersatz des ersten Theils steht und schliesst nach der Regel (S. 67) im H递ttone. Dann erhebt

---

c d e f g a h c
a h c d e f gis a h c d e
e fis g a h c dis e

erweist.

sich der Dursatz schon im nächsten, der Mollsatz erst im vorletzten Takt in den Ton, in welchem der erste Theil schliessen soll; der Ort des Uebergangs ist freier Wahl überlassen und bestimmt sich nach dem besondern Sinne jedes Tonstücks. Im zweiten Theile wird entweder gleich wieder im Hauptlone (No. 308) oder im zuletzt dagewesnen (No. 307) oder in irgend einem nahegelegnen begonnen und in den letztern Fällen früher oder später in den Hauptton zurückgelenkt.

Dies ist der modulatorische Grundriss. Im Uebrigen treten die bekannten Gesetze ein.

B. *Zweite zweitheilige Konstruktion.*

Unser erster Theil ist nun zu einem durch vollen Schluss abgerundeten Ganzen geworden. Aber dieses Ganze ist seiner Natur nach ein einseitiges; eine fortgehende Erhebung, — man könnte sagen: ein Anlauf bis an den Schlusspunkt. Allerdings bringt dann der zweite Theil die andre Seite der Tonbewegung, die Zurückführung in die Ruhe des ersten Anfangs; aber er ist ja gewissermaassen vom ersten Theile getrennt. So widerspricht aber der Karakter des ersten Theils dem Sinn jedes Schlusses, welcher ein beruhigender, befriedigender sein soll. —

Wie ist nun Beides zu vereinen: eine Steigerung des ersten Theils, und ein zur Ruhe führender Schluss? — Nach dem Grundkarakter aller Tonbewegung muss der Schluss in einen tiefern Ton fallen, als in den die Bewegung geführt hat. Nun können wir aber den Schluss selbst nicht ändern, er würde ja sonst auf den Hauptton zurückfallen. Folglich muss die Aenderung in der Bewegung des ersten Theils geschehen.

Wir führen die Bewegung

über ihr nächstes Ziel hinaus,

von *C*dur z. B. nach *D*dur*); — und nun können wir von da zur

*) Dies ist das nächste und darum am häufigsten zur Anwendung kommende Mittel. Bisweilen kann die blosse Ausbreitung und Verstärkung der Modulation in die Dominante genügen, bisweilen lässt man diese sogar ohne eigentlichen Uebergang (also mittels eines Modulationssprungs, wovon der folgende Abschnitt handelt) nach einem blossen Halbschluss im Hauptton folgen, bisweilen endlich schiebt man andre Tonarten dazwischen. Für die ersten Fälle giebt die Sonatinenform (Thl. III. des Lehrbuchs S. 195) Beispiele, für den letzten unter andern Beethovens Sonate in *F*dur (Op. 10) im ersten Satze. Hier geht Beethoven, um seinen zweiten Hauptgedanken in *C*dur aufzustellen, nicht über *G*, sondern über *E* nach *C*. Beiläufig bemerken wir, dass er den Uebergang nach *E* durch einen Misch-Akkord (m. s. die neunte Abtheilung, den dritten Abschnitt) *f—a—c—dis* bewirkt, so dass diese fernliegende Tonart minder fest eingeführt wird, als durch einen entschieden ihr angehörenden Akkord (*fis—a—c* oder *h—dis*) der Fall sein würde.

Ruhe zurücktreten in die eigentlich erzielte Tonart der Dominante, haben also Steigerung (und zwar eine stärkere) und beruhigend hinabführenden Schluss vereinigt.

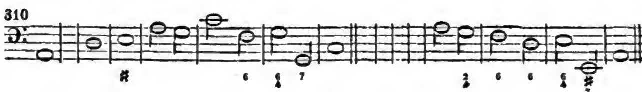
Soll dasselbe Verfahren in Moll angewendet werden, so wird, dies versteht sich von selbst, die Modulation erst in die Dominante der Paralleltonart und dann in diese geführt; in *A*moll z. B. erst nach *G*dur, dann nach *C*dur. Doch scheint hier der Antrieb geringer; denn der Aufschwung in Moll beruht weniger auf der Erhebung in einen höhern Ton, als auf dem Uebertritt in das hellere kräftigere Dur.

Auch im zweiten Theile zeigt sich jetzt ein unbefriedigender Moment, und zwar ebenfalls im Schlusse. Der zweite Theil folgt nämlich allerdings seiner ursprünglichen Bestimmung: zur Ruhe, und darum an irgend einem Punkte zum Hauptton zurückzuführen, in dem dann auch geschlossen wird; dieser Schluss — herabsinkend aus der höhern Dominanten- oder Paralleltonart des ersten Theilschlusses — entspricht seiner Bestimmung, zu beruhigen. Aber er müsste zugleich eine gewisse Kraft und Bestimmtheit haben, denn er vollendet ein grösseres Ganze, ein aus zwei Ganzen bestehendes, schon einen vollen Abschluss in sich enthaltendes Tongebilde. Er müsste also mit einer Erhebung verbunden sein — und doch auf den Hauptton fallen.

Dies in ähnlicher Weise, wie unsre Absicht bei dem ersten Theile zu erreichen, führen wir auch die Modulation des zweiten Theiles jenseit ihres eigentlichen Zieles. Wir gehen zur Tonart der Unterdominante, also zu tief, und können uns nun wieder, zur Kräftigung des Endes, erheben in den Hauptton. Hier ist der modulatorische Grundriss zu Konstruktionen in Dur —



und in Moll



In dem Beispiel für Dur geht die Modulation in ruhigster Weise über die Dominante (*G*dur) nach dem zu hohen Tone (*D*dur), um nun erst sich in der Dominante niederzulassen. Am Ende des zweiten Theiles ist nach der Tonart der Unterdominante nochmals an die Oberdominante erinnert, und so die Haupttonart zuletzt noch mit ihren nächsten Verwandten umgeben worden.

Im Mollbeispiele schliesst der Vordersatz nicht, wie bisher, auf der Tonika, sondern mit einem halben Schluss auf der Dominantenharmonie, wie ehedem unser erster Theil. Warum durften wir uns dies erlauben? Es sagt dem auf Erhebung gerichteten Sinne des ganzen Theils zu und entzieht uns kein später nothwendiges Mittel, da wir ja den ersten Theil ohnehin nicht auf der Dominante, sondern in der Paralleltonart schliessen. — Nur Eins folgt aus diesem abweichenden Schritte des Vordersatzes: wir dürfen ihn nicht im zweiten Theile wiederholen; er möchte sonst abgenuzt und unwirksam erscheinen. Allein wir haben ja gar nicht nöthig, den zweiten Theil bestimmt in Vorder- und Nachsatz zu zerfällen, oder, wenn dies geschehen soll, den Vordersatz schon in den Hauptton zu führen*).

C. *Weitere Ausdehnung der Modulation.*

Wir haben bis jetzt mit der Haupttonart die Dominanten- oder Paralleltonart verbunden, also die nächstliegenden Schritte als die angemessensten und nöthigsten befunden, wie immer. Hiernach griffen wir zur Dominantentonart der Dominante oder Parallele, als nächstem Beistande jener Nebentonarten, und zur Tonart der Unterdominante, als nächstem Beistande der Haupttonart.

Wollen wir nun noch weiter gehen, so werden wir wiederum zunächst an die nächstverwandten Tonarten gewiesen; dies sind die Paralleltonarten des Hauptons und der beiden Dominanten. Hieran erst würden sich im Vorbeigehen fernere Modulationen schliessen;

---

*) Die oben gezeigten Modulationen sind keineswegs die einzig zulässigen, sondern nur die nächsten und darum am häufigsten zur Anwendung kommenden.

Nächst ihnen eröffnet sich eine zweite Reihe von Modulationen, die man unter dem Namen Modulation der Medianten zusammenfassen könnte; Mediante, Ober- und Untermediante ist bekanntlich (allgem. Musikl. S. 67) Name der Ober- und Unterterz der Tonika. Der tonische Dreiklang hängt mit den Dreiklängen der Medianten, wie man hier sieht,

		e	*g*	*h*			*es*	*g*	*b*
	C	*E*	*G*			*C*	*Es*	*G*	
a	*c*	*e*			*as*	*c*	*es*		

so nahe zusammen, dass nichts leichter geschieht, als von einem dieser Akkorde auf den andern zu rücken. Eben so geht nun auch die Modulation. Aber sie mischt sogar die für das Moll- und Durgeschlecht abgesonderten Wege. *C*dur modulirt also: statt nach *G*dur nach *E*moll (ein besonders den neuern Italienern beliebter Schluss) und — *As*dur (so geht Beethoven im grossen *B*dur Trio von *B* nach *G*dur); *C*moll geht nach *As*dur und (wie Beethoven in der Sonate pathétique) nach *Es*moll, statt nach *Es*dur. Ja, diese entlegnern, aber durch die gemeinsamen Töne der tonischen Akkorde vermittelten Modulationen geschehen oft ohne eigentlichen Uebergangs-Akkord, also in so fern sprungweis.

dass wir aber aus besondern Gründen auch von diesem Gang abweichen und fernere Tonarten statt der nähern wählen können, ist nun schon durch manches Vorhergehende klar.

Unsre bisjetzigen Mittel sind nicht so reich, dass sie weitere Ausdehnung der Modulation foderten — oder auch nur begünstigten. Die zweite Konstruktionsform, ja sogar meistens die erste, wird für unsre geringen Mittel und die wenig beweglichen Sätze, deren wir bis jetzt mächtig sind, vollkommen genügen; nur in Gängen, im Vorübergehen, werden wir weitere und reichere Modulationen zweckmässig gebrauchen können. Besonders wird eine weitere Anlage künftig bei

den harmonischen Figurirungen

in Vorspielen, Studiensätzen und dergleichen anwendbar erscheinen; denn in ihnen kommt es auf ein anmuthig bewegtes Weitergehen, oder auch wohl auf eine leidenschaftlichere, weiter fortdringende und fluthende Erregtheit an, denen dann reichere und in das Fremdere geführte Modulation entspricht. Dagegen könnte die innere Einheit geschlossner Sätze durch überhäufte fremde Modulation leicht gestört werden und der sichre Fortgang in ein zerflatterndes Wesen ausarten.

Sollten aber auch diese Sätze, ohne Gefahr innerer Zerstreuung, reichere, ausgedehntere Modulation erhalten, so bieten sich uns dazu die schon bekannten Erweiterungen durch Anhänge (S. 70) dar, die den Schlusssatz mit oder ohne Abänderung wiederholen. Hierdurch wird nun nicht blos weitrer Raum, sondern — eben durch die Wiederholung — Verstärkung des Schlusses erzielt. Dann aber ist eine weiter umherschweifende Modulation offenbar minder bedenklich; was in ihr Zerstreuendes, vom Hauptton Ablenkendes liegt, wird durch den wiederholten, den Hauptton einschärfenden Schluss unschädlich gemacht.

D. *Der Trugschluss.*

Für dergleichen Anhänge haben wir früher kein andres Verbindungsmittel gehabt, als: die ersten Schlüsse unvollkommen darzustellen. Jetzt giebt uns die freiere Führung des Dominant-Akkordes ein neues Mittel an die Hand, dem erwarteten wirklichen Schluss im Hauptlone noch vorzubeugen, dafür den Anhang und dann erst den ganzen und vollkommnen Schluss zu bringen. Wir bedienen uns nämlich statt des wirklichen Schlusses einer der freiern Wendungen des Dominant-Akkordes in irgend einen andern Akkord, als den der Haupttonika. So z. B. könnte, nach voller Einleitung des Schlusses in *C* —

311 

der Dreiklang auf *A* oder *As* — und mancher andre Akkord folgen, der den Anhang nach sich zöge und endlich den Hauptschluss. — Dass mehrere Anhänge nach einander anwendbar sein können, ist (S. 70) bekannt; dass sie stets durch dieselbe, oder durch verschiedne Arten der Ausbeugung dem Ganzen angefügt werden können, versteht sich von selbst. Die abbeugenden Schlussfälle aber werden Trugschlüsse genannt. Auch die unvollkommnen Schlüsse, die wir früher (S. 113) kennen gelernt, erhalten diesen Namen, wenn sie an die Stelle eines vollkommnen Schlusses treten, um statt des regelmässigen Endes erst noch einen Anhang zu bringen.

Sechster Abschnitt.

Die sprungweise Modulation.

Zu den mit unsern bisherigen Mitteln ausführbaren Konstruktionen reichen zwar die bisher mitgetheilten Modulationsweisen vollkommen hin. Da wir aber jetzt vornehmlich damit zu thun haben, für künftige grössere Gebilde feste Grundlagen und alle Mittel vorzubereiten: so gehen wir über die Gränzen des jetzt zunächst Anwendbaren hinaus, um eine neue, aus dem Bisherigen leicht hervorgehende Gestaltenreihe hier vorzustellen.

Wir haben bis jetzt unsre Ausweichungen durch Akkorde bewirkt, die mehr oder weniger deutlich aussprachen, dass wir nicht mehr in der bisherigen Tonart modulirten, sondern in einer andern fest bestimmten oder zu vermuthenden. Durch den Uebergangs-Akkord widerriefen wir gleichsam die Tonart, die wir bisher als Sitz der Modulation inne gehabt; hätten wir das erste Tonstück, statt in einen andern Ton überzugehen, ganz geschlossen, so hätten wir ein zweites Tonstück natürlich in jedem andern Ton anfangen können, ohne dass es eines Uebergangs bedurft hätte.

Diesem, sich eigentlich von selbst verstehenden Satze fügen wir noch die Erinnerung bei, dass unser ausweichender Akkord fester oder lockrer, wenigstens durch einen gemeinschaftlichen Ton, mit der vorhergehenden Melodie zusammenhing.

Nun folgern wir: wenn ein Tonsatz gleichsam schliesst, kann ein folgender Tonsatz, gleichsam als wäre er ein neuer, auch ohne Uebergang in einem neuen Tone anheben.

Nehmen wir an, es hätte in einer grössern Komposition ein Satz, wie hier —

312 

in *G*dur vollkommen geschlossen. Nur eine Stimme hält einen Ton in irgend einer rhythmischen Gestaltung fest; wir haben also nach dem Schlusse noch eine Fortsetzung, einen neuen Satz, vielleicht auch nur eine Wiederholung des ersten eben geschlossnen Satzes zu erwarten, und der festgehaltne Ton ist die Verbindung beider Sätze. Dieser kann nun ohne weitere Rücksicht auf die vorhergehende Harmonie und Tonart Grundton, Terz, Quinte, Septime, grosse oder kleine None irgend eines dazu passenden Septimen- oder Nonen-Akkordes werden und uns somit folgende Harmonien

1. als Grundton, ... *g — b — d*,
g — h — d,
g — h — d — f,
2. als Terz, ... *e — g — h*,
es — g — b,
es — g — b — des,
3. als Quinte, ... *c — es — g*,
c — e — g,
c — e — g — b,
4. als Septime, ... *a — cis — e — g*,
5. als None, ... *fis — aïs — cis — e — g*,
f — a — c — es — g,

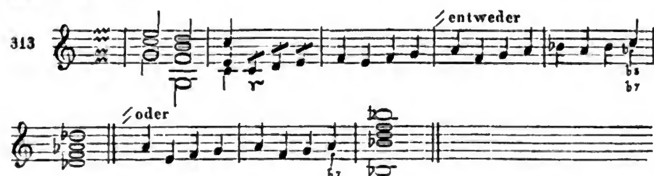
ergeben. Von diesen würde zuvörderst der zweite Akkord (*g—h—d*) nicht in Betracht kommen, weil es derselbe ist, von dem wir ausgegangen; dagegen würden die Dominant-Akkorde *g—h—d—f*, *es—g—b—des*, *c—e—g—b*, *a—cis—e—g* uns nach *C*, *As*, *F* und *D*dur oder Moll, die Nonen-Akkorde nach *H*moll (oder Dur) und *B*dur führen, die Dreiklänge aber würden uns als Bezeichnung der Tonarten *G*moll, *E*moll, *Es*dur, *C*dur dienen und hiermit in diese Tonarten einführen. Denn wir nehmen unsre Komposition bei No. 312 gleichsam für geschlossen und so bezeichnet die neue Harmonie ohne Weiteres den Eintritt einer neuen, — der von ihr angegebnen Tonart. Dies ergiebt 14 oder 15 Modulationen, näm-

lich nach *C*dur (zweimal), *As*, *F*, *D*, *B*, *H* und *Es*dur, nach *C*, *As*, *F*, *D*, *H*, *G* und *E*moll.

In No. 312 haben wir den Grundton des Schlussakkordes festgehalten; allein eben so wohl konnten wir die Terz (*h*) oder die Quinte (*g*) festhalten. Bei jedem dieser Töne konnte folglich eine gleiche Reihe von Modulationen, — bei *h* konnte *E*dur (zweimal) *C* u. s. w., bei *d* konnte *G*dur u. s. w. angeknüpft werden.

Allerdings ist in allen diesen Fällen eben der liegenbleibende Ton auch Verbindungston der Harmonie. Aber stärker haben wir darauf gerechnet, dass der Satz im Grunde vorher geschlossen war und die Harmonie aufgehört hatte; daher gestatteten wir uns, zu Harmonien fortzuschreiten, die trotz des liegenbleibenden Tons vom Ausgangspunkte gar fern entlegen sind, z. B. von *G*dur nach *As*, *Es*, *H*dur.

Geben wir nun wirklich eine Zeitlang von aller Harmonie ab. Hier —



stellen wir uns vor, es schlösse ein Theil einer grössern Komposition in *C* ab. Von da gehen wir — nicht mehr harmonisch, sondern mit einer einzigen Stimme (oder im Einklang, oder in Oktaven, mit mehrern oder allen Stimmen) weiter in einem beliebigen Gange, bis zu einem beliebigen Punkte. Den letzten Ton fassen wir gleichsam als hinaufsteigendes Intervall eines Dominant-Akkordes*) und lassen dann die Tonart folgen, die durch diesen eingeführt werden würde. Oben haben wir erst bei *c*, dann bei *a* angehalten und damit die Tonarten *Des* oder *B* ergriffen; wir konnten auch bei jedem andern Ton anhalten und andre Tonarten ergreifen, konnten auch statt des diatonischen einen chromatischen Gang



bilden.

*) Hierzu der Anhang N.

Es ist aber auch gar nicht nöthig, den letzten Gangton als Intervall eines Dominant-Akkordes aufzufassen. Hier —

315 

führen wir den ersten Gang aus No. 313 mit seinem letzten Ton nach *D*. Wie es scheint, wird *G*dur oder *G*moll folgen (weil wir vorher *c* und *b* gehört, das nicht an *D*dur erinnert) und der Akkord sich in *d—fis—a—c* verwandeln; es kann aber auch *D*dur werden.

In all diesen Fällen hat der Gang die Harmonie gänzlich abgebrochen und dadurch natürlich auch den harmonischen Zusammenhang aufgehoben. Nun bilden wir statt der einstimmigen harmonische Gänge, —

316 

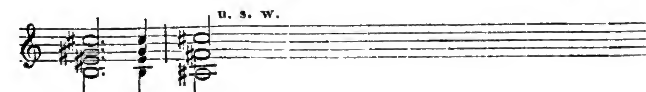


und gehen an einem beliebigen Punkte mit ihnen in eine beliebige Tonart. Hier ist nicht die Harmonie, wohl aber ihr Zusammenhang aufgegeben, denn der Gang bildet keine harmonisch, nur eine melodisch zusammenhängende Akkordfolge (S. 210) zwischen dem vorangehenden Schluss und der neuen Tonart.

Endlich: wir haben in all diesen Fällen in einen Dreiklang eingeführt; eben so wohl konnten wir einen Septimen- oder Nonen-Akkord setzen.

Hiermit sind wir schon dahin gelangt, den harmonischen Zusammengang aufzugeben, können uns endlich auch dieser letzten Verknüpfung begeben, und o h n e a l l e V e r m i t t l u n g in irgend eine fremde Tonart treten. Hier

317 



sehen wir zwei solche Fälle. Bei a wird im zweiten Takte in *C* abgeschlossen. Der Schluss ist ein ganzer und vollkommner; nur die minder ruhige Rhythmisirung des Schlussakkordes lässt einen Fortgang oder ein beruhigenderes Ende erwarten, — oder doch vermuthen, wiewohl bei einem erregtern Tonstücke auch eine solche bewegtere Weise des Schlusses sinngemäss und genugthuend sein kann. Nun aber, nachdem gleichsam geendet ist, geht das Tonstück weiter, und zwar ohne Vorbereitung gleich in einer fremden Tonart. Mit welchem Rechte? — Weil dieser Fortgang gleichsam ein Satz für sich, ein neues Tonstück ist, das den Faden, der im ersten angesponnen war, an einem andern Orte, vielleicht auch in anderm Sinne wieder aufnimmt. Und eben, weil die Fortsetzung im dritten Takt als ein neuer Satz, gleichsam als ein zweiter Anfang auftritt, nehmen wir den neuen Akkord *H—dis—fis* sogleich als einen tonischen, als den Eintritt der Tonart *H*dur, obgleich dieselbe ohne ihren Dominant-Akkord erscheint. Ja, wenn der weitere Fortgang der Voraussetzung nicht entspräche, wenn der Einsatz sich z. B. so

318 

fortsetzte, also nach *E*dur wendete, würde unser Gefühl doch den ersten Akkord als Eintritt von *H*dur, und den zweiten als eine zweite Ausweichung nach *E*dur auffassen.

In No. 317, b tritt ein zweiter Fall gleicher Art auf, indem der fremde Akkord nicht einmal durch Pausen vom Vorhergehenden getrennt ist; die fremden Harmonien rücken ohne alle Scheidewand an einander.

In No. 317, a und 318 haben wir den entschiedensten Fall vor Augen, nämlich den unvorbereiteten Eintritt der tonischen Harmonie einer fremden Tonart. Dass ebensowohl jede andre Harmonie, z. B. der Dominant-Akkord irgend einer fremden Tonart auftreten könnte, versteht sich von selbst und zeigt No. 317, b.

Alle diese, besonders die von No. 313 an, aufgewiesnen Uebergangsarten fassen wir unter dem Namen der sprungweisen Modulation zusammen. Wir bedürfen ihrer, wie gesagt, jetzt nicht, und noch weniger kann es einer Uebung für sie bedürfen, da sie ganz in der freien individuellen Bestimmung des Tonsetzers liegen. Wohl aber sind sie uns schon hier, ehe wir sie in unsern Kompositionen gebrauchen, wichtig, um unser System wieder nach einer Seite hin abzuschliessen.

Die Natur selbst (Anm. S. 203) hat uns darauf hingewiesen, von einer Tonart zur andern, wie auch (S. 58) von einer Harmonie zur andern in stetiger Verbindung fortzugehen, und diese Verbindung, dieser Zusammenhang des Zusammengehörigen, erscheint auch als nächste vernünftige Foderung unsers Geistes, wäre ihm selbst jener Naturzusammenhang unbewusst. Aber unser Geist kann sich auch von dem Naturbande loslösen, die nächsten, ja zuletzt alle Mittelglieder des Zusammenhangs verschweigen und verhüllen, und in grossartigem oder heftigem Fortschritte das Ferne und Entlegenste erreichen. Dem entsprechen dann die unzusammenhängenden Modulationen.

Siebenter Abschnitt.

Die Modulationsordnung für grössere Kompositionen.

Noch eine Lehre ergiebt sich zu leicht aus den bisher abgehandelten Modulationsgrundsätzen, als dass wir sie nicht hier sogleich festhalten sollten, obwohl ihre ganze Wichtigkeit erst später, bei den grössern Kunstformen hervortritt. Sie betrifft die Anordnung der Modulation in grössern, mehrere Sätze in verschiednen Tonarten verknüpfenden Kunstformen, und ist eine Fortsetzung der im fünften Abschnitte besprochnen Konstruktionsordnung für zweitheilige Tonstücke.

In dieser war für Dursätze der Uebertritt in die Tonart der Dominante oder Parallele Mittel und Zeichen des Theilschlusses. Eine neue Wichtigkeit erhält die Ergreifung und Verknüpfung neuer Tonarten, wenn in Einem Tonstücke mehrere Sätze verbunden, oder dagewesene in neuem Sinne wiederholt werden sollen. Dann wird jede der in der Konstruktionslehre aufgewiesnen Tonarten zu einem Sitze, gleichsam zu einem besondern Hauptsitze für irgend einen Satz, und zieht die ihr verbundnen Tonarten an sich heran.

Zuerst erscheint der wirkliche Hauptton und fodert Raum, sich zu entwickeln und einzuprägen. Wollte man ihm schon hier eine neue Tonart beigesellen, so könnte es nur die der Unterdominante sein, denn die der Oberdominante wird alsbald ein Hauptsitz. Der Schritt in die Unterdominante, in eine tiefer liegende Tonart, wäre allerdings ein Herabsinken, und in sofern dem Sinne des Anfangs (S. 29) widersprechend. Indess würde die Wie-

derkehr des Haupttons einen neuen Aufschwung geben, die Unterdominante gleichsam als einen Anlauf erscheinen lassen.

Nun wird in einem Dursatze die Tonart der Oberdominante zum Hauptsitz der Modulation, der wieder ihre Dominantentonart (S. 219) vorangegangen ist. Ihre Unterdominante ist der Hauptton selber, der eben da gewesen ist und zuletzt wiederkehren muss, hier also unnöthig, wo nicht gar ermattend eintreten würde. Soll daher die Modulation hier weiter ausgedehnt werden, so bietet sich zunächst die Parallele der Oberdominante als deren nunmehr nächster Verwandter dar.

Der dritte Hauptsitz gebührt der Tonart der Unterdominante, die (S. 220) den Schluss vorbereitet. Ihr würde sich zunächst die Tonart ihrer Parallele anschliessen; denn ihre Oberdominante ist der gleich folgende und das Ganze schliessende Hauptton, ihre Unterdominante würde uns aber nur noch eine Quinte weiter vom Hauptton abführen, ohne etwas Neues zu bringen. Soll nun diese Parallele vor oder nach der Unterdominante auftreten?

Das Letztere würde als folgerichtiger den Vorzug haben, denn die Parallele hat nur durch die Unterdominante Zutritt, ist nur als deren Angehöriges, als Folge derselben begreiflich. Aber diese folgerichtigste Stellung würde uns eine neue Tonart da einschieben, wo der Aufschwung von der Unterdominante in den Hauptton (S. 220) von Wichtigkeit ist. Wir ziehen daher im Allgemeinen vor, die Parallele der Unterdominante voranzuschicken.

Den Schluss macht nun natürlich der Hauptton.

Nur eine nahverwandte Tonart ist noch unbesetzt; die Parallele des Haupttons. Folgerecht wäre es, sie zu dem Hauptton zu stellen, also entweder in den Anfang, oder an den Schluss zwischen Unterdominante und Hauptton; aber an beiden Orten würde sie den Aufschwung hemmen. Ihre bessere Stelle ist also da, wo alle Paralleltöne sich zusammenfinden; hier bildet sich dann eine grosse Masse von Moll-Modulation, die durch den Zwischentritt jener Hauptparallele erst quintenmässig organisirt wird.

So ergiebt sich nun folgender Grundriss einer Modulationsordnung für Dur.

Dur.			Moll.			Dur.	
*C*dur,	*D*dur,	*G*dur,	*E*moll,	*A*moll,	*D*moll,	*F*dur,	*C*dur.

Ueberall zeigt sich ein folgerichtiger und zweckmässiger Gang, zureichender Zusammenhang und — in der Zusammenstellung von Dur und Moll eine einfache und darum bestimmt und kräftig wirkende Massenvertheilung. Wollten wir die Dur- und Mollmassen zersplittern und durcheinanderwerfen, so würde keine der Tongat-

tungen zu voller Wirkung kommen und die Modulation schon dadurch unsicher und unstät werden.

Die Modulationsordnung für Moll widerstrebt von Haus aus einer so sichern und einfachen Zusammenordnung; dies ist auch dem trüben, unsichern Karakter der Molltonarten (S. 218) wohl angemessen. Der Grund liegt darin, dass gleich der nächste Hauptpunkt nach dem Anfang einem andern Tongeschlechte zugehört, dem Paralleltone des Granptones. Diesem Parallelton könnte sich zunächst seine Dominante (oder vielmehr der Parallelton von der Dominante des Haupttons), dann die Dominante des Haupttons selbst anschliessen. Nun käme die Tonart der Unterdominante in Gesellschaft ihrer Parallele; so ergäbe sich folgender Grundriss, —

*A*moll, *C*dur, *G*dur, *E*moll, *F*dur, *D*moll, *A*moll,

in welchem besonders die Parallele der Unterdominante sich nicht wohl anschliesst; — man könnte zwischen sie und die vorhergehende Dominantentonart den Hauptton selber kurz eintreten lassen, oder die widerstrebende Tonart ganz übergehen, oder manchen andern Ausweg finden.

Beide Modulationsordnungen haben noch eine Eigenschaft, welche ihrer Wirkung Frische und Entschiedenheit ertheilt:

Jede Tonart, ausser dem anfangenden und schliessenden Hauptton, erscheint nur einmal.

Dann wirke sie, was sie kann und soll, erschöpfe ihre Mittel, wie es dem Sinne des Kunstwerks zusagt, und weiche, wenn man an ihr gesättigt ist, einer andern. Es leuchtet ein, dass dies eine bestimmtere und grossartigere Wirkung thun muss, als verliesse man eine Tonart voreilig und käme dann wieder auf sie zurück. Ein solches Hin und Her verwirrt und schwächt unfehlbar; die schon einmal dagewesene Tonart erfüllt bei unzeitiger Wiederkehr, wenn man auch etwas ganz Neues in ihr sagen wollte, unfehlbar mit einem gewissen Gefühl des Ueberdrusses, — es fehlt der lebendige, rüstig weitertreibende Fortgang; selbst das Neue, das in der verbrauchten Tonart geboten wird, erscheint alt.

Es folgt aus der ganzen Tendenz unsrer Kompositionslehre, dass auch diese Modulationsordnungen nicht Schranken und Fesseln, nicht unabänderliche Vorschriften sein sollen, sondern dass von ihnen aus gar mannigfache abweichende Bahnen versucht werden müssen. Aber die Grundsätze werden sich überall bewähren. Namentlich wird der letzte Grundsatz, keine Tonart, ausser dem Hauptton, mehrmals zu einem Modulationssitze zu machen, selten ungestraft verletzt werden. Gehen wir also von obigen Ordnungen ab, geben einer Tonart einen andern Sitz: so muss dieselbe Tonart auf ihrem bisherigen Platze verschwinden und alle übrigen sich

hiernach einrichten. Beschlössen wir z. B., einen Dursatz nicht zuerst in die Dominante, sondern in seine Parallele zu führen: so dürfte diese Parallele nicht nochmals in der Mitte auftreten, wohl aber würde die Dominanten-Tonart ihr Recht da verlangen; es würde vielleicht diese Ordnung —

*C*dur, *A*moll, *D*moll, *G*dur, *E*moll, *F*dur, *C*dur

entstehen, in der die Parallele des Haupttons in die der Unterdominante (in ihre eigne Unterdominante) führt und die Dominante des Hapttons mit ihrer Parallele nachfolgt.

Nicht gebunden an diese Modulationsordnung sind Gänge, die (wie No. 260 und andre) durch Harmonien verschiedner Tonarten führen; denn in ihnen ist ja gar nicht die Absicht, eine Tonart festzuhalten, sondern eben, durch alle durchzugehen. Tonarten, die nur im Vorbeigehn berührt, durchgangen worden sind, können auch unbedenklich noch anderwärts, vor oder nachher zu einem Sitze der Modulation werden.

Betrachten wir aber noch aus einem andern Gesichtspunkte, was wir durch die Modulationsordnungen erlangt haben. — Nicht blos die Gänge führen uns durch verschiedne Tonarten, auch die Sitze der Modulation sind verschiedne Tonarten und jeder enthält irgend einen wichtigen Theil des Tonstücks: den Vordersatz des ersten — den Nachsatz des ersten oder des zweiten Theils und so fort. Das ganze Tonstück ist gewissermaassen ein grösserer Gang, nur zu bestimmten Zielpunkten, — Schlüssen gelenkt und eingerichtet.

Dies führt uns zu einer neuen Bewegungsform:

Gänge aus Sätzen.

Im Grunde ist schon No. 280 ein solcher Gang; er besteht nicht, wie andre (z. B. No. 284), aus einer verbundnen Reihe einzelner Akkorde, sondern aus je zwei zusammengehörigen Harmonien: dem Dominant-Akkord und dem darauf folgenden Dreiklang. In gleicher Weise kann jeder Satz durch Wiederholung auf andern Stufen zu einem Gange, zu einer Satzkette werden, und zwar in mannigfaltiger Weise. Hier sehen wir, bei A und B

319 A. B.

zwei Beispiele solcher Satzketten vor uns, jede aus einer Verbindung von vier Akkorden bestehend. Der bei A zu Grunde liegende Satz ist eigentlich in diesen vier Harmonien nicht vollständig enthalten, sondern findet seinen Abschluss erst im fünften Akkorde, der aber zugleich der Anfang der Wiederholung des Satzes ist. Die Wiederholung erfolgt übrigens regelmässig eine Terz tiefer. Der Satz von B ist in sich fester abgeschlossen, aber die Wiederholung ist unregelmässiger, — sie ist freier. Zuerst wird der Satz im Grunde nur in einer höhern Lage wiederholt, dabei muss aber von selbst aus dem Septimen - ein Nonen - Akkord werden; die folgende Wiederholung ist genauer und ebenfalls eine Terz höher, die letzten folgen abwärts in verschiedner Weise.

Dass auch grössere Sätze solchen Gängen zum Motiv dienen können, versteht sich von selbst. So sehen wir hier — aus dem Motiv No. 319 A hervorgegangen —



einen reicher und weiter ausgebildeten Satz zu einer Kette benutzt, die regelmässig eine Terz hinabsteigt; nur ist zum dritten Male statt der tiefern die höhere Oktave gewählt. Allein wir sehen auch schon an diesem Beispiele, dass festere, in sich selbst befriedigendere Sätze nicht das Bedürfniss haben, oft wiederholt zu werden. Die obigen Sätze (No. 319, A u. B) waren für sich allein wenig bedeutend, und wurden erst durch die Wiederholungen zu einem bedeutsamern Ganzen. Der Satz in No. 320 dagegen spricht schon für sich allein etwas ganz Abgeschlossnes und Befriedigendes aus; die erste Wiederholung bekräftigt ihn, zeigt ihn uns beiläufig in Moll; die zweite Wiederholung wird schon als überflüssig und darum ermüdend angesehen werden und man hat sie, um frischer zu wirken, der höhern Oktave zuschieben müssen. Auch ist es augenfällig, dass Gänge, von grössern Sätzen gebildet, leicht eine zu weite Ausdehnung erhalten.

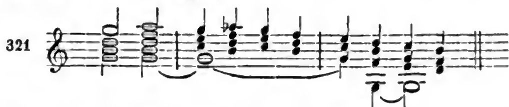
Achter Abschnitt.

Der Orgelpunkt.

Wir haben nunmehr eine Masse von Harmonien entwickelt und die Möglichkeit erkannt, alle beliebigen Tonarten mit ihrer gesammten Modulation zu einem einzigen einheitsvollen Satze zu verbinden. Machen wir von dieser Kraft einen auch nur einigermaassen ausgedehnten Gebrauch, so entsteht ein Uebergewicht der Bewegungsmasse gegen die beruhigende Masse des Hapttons, das noch weit stärker ist, als das der ausgearbeiteten Tonleiter (S. 53) gegen die Tonika. Damals fanden wir in der ersten harmonischen Masse eine Verstärkung der Tonika. Jetzt möchten wir eine ähnliche Verstärkung für den Hauptton finden.

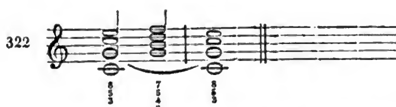
Welcher ist denn eigentlich der Anfang nnd Ursprung aller Bewegung? — Der Dominant-Akkord; wir haben dies im ganzen Entwickelungsgange gefunden, und S. 209 ausdrücklich anerkannt.

Die Dominante aber trägt nicht blos den Dominant-Akkord, die Nonen und abgeleiteten Septimen-Akkorde; sie ist auch Grundton des Dreiklangs, den wir bald als eine Harmonie der Haupttonart, bald (S. 83) als einen tonischen Akkord angesehen haben; sie kann Quinte im tonischen Dreiklang des Hapttons, also Grundlage eines Quartsext-Akkordes sein. Wenigstens könnte sie also folgende Akkorde tragen,

321 

als ein Halteton (S. 77) von grösserer Wichtigkeit. — Schon eine solche Ansammlung von Harmonien würde eine ungleich gewichtigere Rückkehr in den Hauptton abgeben, diesen, als Schluss des Ganzen, nach einer reichen Modulation in fremden Tönen, ungleich wirksamer und entscheidender einführen, als ein blosser Dominant-Akkord, würde derselbe auch noch so lange gehalten. — Wir müssen aber weiter.

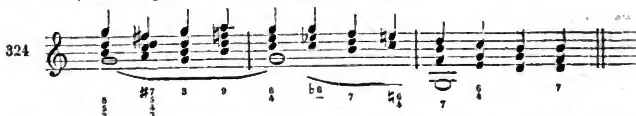
Der Dominant-Akkord selbst ist ja (S. 56) nichts als ein Ausfluss der Tonika, ruhend auf einem Tone ihrer Harmonie. Wir haben schon S. 77 gelernt, diesen Ursprung in Tönen auszusprechen und den Dominant-Akkord zu der fortklingenden Tonika



einzuführen. Da nun jeder Ton eine neue Tonika sein kann, so dürfen wie auch unsre bisherige Dominante als neue Tonika betrachten und mit ihrem Dominant-Akkorde krönen; also zu *g* den Akkord *d—fis—a—c* (wie oben zu *c* den Akkord *g—h—d—f*) nehmen.



Nun erst ist diese Dominante wirklich als Tonika eingesetzt, und wir verwenden sie in dieser und ihrer ursprünglichen Eigenschaft (also einmal *G* als Tonika von *G*dur, dann *G* als Dominante in *C*dur) zu folgender Harmoniegestaltung.



oder auch in gedrängterer Form mittels der bekannten Septimen- und Nonenfolgen —



zu einem noch viel reichern Inbegriffe von Harmonien, in dem das Wesentliche aller Modulation —

der tonische Dreiklang als Quartsext-Akkord,

der Dominant-Akkord des Haupttons, — der beiläufig zum grossen und kleinen Nonen-Akkord wird, —

der Dominantdreiklang als Harmonie der Haupttonart,

derselbe als tonischer Akkord der nächst verwandten Tonart, als erstes und wichtigstes Ziel der Ausweichung und dazu mit dem erfoderlichen Dominant-Akkord — und sogar einem daraus entstandnen Nonen-Akkord — ausgerüstet,

zusammengefasst ist.

Nun lockt aber, wie wir schon in den Konstruktionsordnungen gesehen haben, die Dominante, wenn sie zu einer Tonart und zu

einem Modulationssitze (S. 219) wird, wieder ihre Dominanten-Tonart herbei; und wir haben eben die Dominante, *G*, als neue Tonart betrachtet. Folglich bietet sich uns eine Aussicht auf deren Dominante dar.

326 

Und so werden allmählig immer mehr Akkorde in den Wirbel des Dominant-Akkordes, wie Fluten in eine unersättliche Charybdis, eingeschlürft; z. B.

327 

und ähnliche hinab- oder hinaufgehende Gänge, in denen gleichsam der ganze Inhalt der Modulation noch einmal in Einer Hand zusammengefasst und in die tonische Harmonie des Hapttons mächtig hineingeführt wird *).

Eine solche Verkettung der Harmonien heisst

O r g e l p u n k t

und ist das letzte und stärkste Mittel, einen modulationsreichen Satz entscheidend, gewaltig, mit voller Sättigung in den Hauptton zurück- und zum Schlusse hinzuführen.

Die Bezifferung solcher Orgelpunkte kann nicht anders geschehen, als durch Anzeichnung aller Intervalle, die über dem Bass erscheinen, oder wenigstens so vieler, dass der Akkord über dem aushaltenden Basse hinlänglich bezeichnet ist. In No. 322 bis 327 haben wir einige Beispiele solcher Bezifferung vor uns.

Während nun im Orgelpunkte die Kette der Akkorde in den Hauptton zurückzieht, dient der ausharrende Bass zu einem festen

---

*) Wie ist in No. 327 der Akkord *a—cis—e—g* zu erklären? Für sich allein passt er sicher zu dem Halteton *g*, der ja in ihm enthalten ist, es kann also nur noch von seiner Stelle in der obigen Modulation die Rede sein.

Wir haben den ersten Akkord nicht als Dreiklang der Dominante in *C*dur, sondern als tonischen Dreiklang von *G*dur aufgefasst. Nun lag die Modulation in die Dominante von *G*dur (nach *D*) nahe, und dazu wurde *a—cis—e—g* eingeführt. Dies musste sich nach *d—fis—a* oder *d—f—a* auflösen; es geschieht letzteres, aber über dem liegenbleibenden *g*. Folglich — tritt uns statt des Dreiklangs *d—f—a* der Nonenakkord von *C*dur, *g—d—f—a* oder *g—h—d—f—a*, entgegen. Es ist im Wesentlichen die in No. 304 c gezeigte Modulation, nur dass wir statt des dortigen verminderten Dreiklangs den Nonen-Akkord erfassen.

und durch die Dauer immer tiefer einwirkenden Bindemittel für die von ihm getragnen Akkorde. So zeigt sich der Orgelpunkt in zwiefacher Hinsicht als eine der energischsten Tongestaltungen: durch die festgeschlossne auf ein bestimmtes Ziel hinarbeitende Akkordreihe und durch den Alles zusammenhaltenden und tragenden Bass.

Eben darum ist aber der Orgelpunkt nur da am rechten Orte, wo eine weitgeführte, reiche Modulation ihn als Gegengewicht herbeiruft; nur da wirkt auch der festgehaltene Bass bekräftigend, zur Sammlung des Gemüthes, wie der Töne.

So gut nun jede Dominante eine Tonika sein kann, eben so kann jede Tonika als Dominante gelten; ja, wir wissen (Anm. S. 91), dass die erste harmonische oder tonische Masse schon hindeutet auf den in ihr liegenden Dominant-Akkord. Folglich kann die ganze Orgelpunkt-Entwickelung auch auf der Tonika statt finden. — Vereinigt man gar die Orgelpunkte auf Dominante und Tonika:

328

8va

so kann dies den vollsten und majestätischsten Schluss bilden; hier ist, nach so reicher Anwendung der Oberdominante, zuletzt noch die Unterdominantenharmonie zu Hülfe gerufen worden.

Diesem Sinn entsprechend kann nun auch der Orgelpunkt mehr oder weniger ausführlich zu Anfang eines Tonstücks Anwendung finden, dem eine reiche Modulation zugedacht ist; in höchster Erhabenheit ist so der Anfang der Matthäischen Passion von Seb. Bach auf einen Orgelpunkt gebaut. — In einer andern Bedeutung, mit dem Drang leidenschaftlichen, schmerzlichen Festhaltens, setzt das Allegro der Don Juan-Ouverture in orgelpunktähnlicher Weise ein. Auch das Allegro von Beethoven's Ouverture zu Leonore beginnt mit einem 32 Takte langen Orgel-

punkt, über dem sich die erhabne Melodie gehalten und kühn aufschwingt.

Je reicher und mächtiger aber diese Gestaltung ist, desto trübseliger nimmt sie sich aus, wenn sie ohne würdigen Anlass, oder als stehende Manier, oder in sich selbst ärmlich entfaltet, erscheint. Dann ist sie, im besten Fall, unnützer Schwulst von Tönen; dann auch wirkt der ohne tiefern Grund liegen bleibende Bass träge und faul. In dieser Weise sehen wir ihn besonders in französischen Opernouverturen und ähnlichen Erzeugnissen viele Takte durch fortsummen, oder in rhythmischen Schlägen sich unserm widerwilligen Ohr einbläuen, ohne dass die lange und dünne Vorbereitung irgend eine Folge hätte, die der Mühe lohnte; es ist vielmehr ein stumpfes, bewusstloses Fortbrüten, als eine lebendig quellende Tonentfaltung zu nennen.

Setzen wir nun Zweck und Ursprung des Orgelpunkts bei Seite und halten uns blos an seinen Inhalt; so erscheint dieser als ein zwiefacher; auf der einen Seite ist es die Reihe der sich aus- und nacheinander entwickelnden Akkorde; auf der andern der für sich bestehende Halteton, der bald ein Bestandtheil der Akkorde ist, bald nicht. Da er für sich allein bestehend eine besondre eintönige Stimme abgiebt, so können wir ihn auch beliebig durch Oktaven verdoppeln, ohne Rücksicht auf das Gewebe der andern Stimmen.

329 

Alle diese Oktaven gehören nicht zur Harmonie der Akkorde, sondern sind blos Verdopplung des Urgrundtons, und erheben dessen Macht gegen den andringenden Harmoniestrom nur noch gewaltiger: Die Tonika herrscht ruhig über die ganze Erregung.

Und so rechtfertigt sich auch die Umkehrung des Orgelpunktes, wenn nämlich der Urgrundton im Bass aufgegeben und in eine Mittelstimme,

330 

oder in die Oberstimme

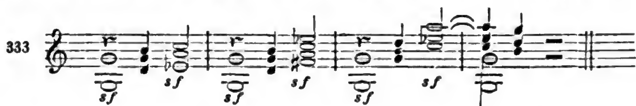
331


gesetzt wird.

In allen Formen, obwohl nicht leicht in so reicher Ausdehnung wie in den letztern Beispielen, kann der Orgelpunkt auch im Laufe der Komposition vielfache Anwendung finden, und dann kann jeder andre Ton an der Stelle der Tonika oder Dominante, oder vielmehr als eine solche zum Halteton des Orgelpunkts werden. Dergleichen Anwendungen finden sich häufig, wo eine Stimme gleichsam sinnig verweilen soll, während die andern schon dahin wallen, —

332


oder wo eine Stimme gegen das Andringen der andern ankämpft,

333


und in viel ähnlichen Fällen. — Beiläufig sehen wir hier, im zweiten und dritten Takte, den nach *a—c—es—fis* zu erwartenden Akkord *g—h—d* nicht sogleich, sondern erst nach einer Pause eintreten. Wir können in diesen Pausen nichts sehen, als eine stumme Verlängerung des vorigen Akkordes; — oder sie könnten uns auch, da wir schon den Grundton des folgenden Akkordes vernehmen, ein noch leerer für denselben bestimmter Raum sein. In beiden Deutungen beeinträchtigen sie, wie wir sehen, den ordnungsmässigen Fortschritt des ersten Akkordes nicht; sie entziehen, verbergen ihn uns nur einen Augenblick, und schärfen dadurch das Verlangen, oder den Drang des Akkordes nach Lösung und Frieden.

Neunter Abschnitt.

Schlussbetrachtungen.

A. *Die Entfaltung der Harmonie.*

Wir stehen jetzt wieder an einer wichtigen Scheide; ein wichtiger und überaus reicher Theil der Tonentwickelung liegt vor uns zu klarer Ueberschauung und sicherer Handhabung.

Die beiden Tongeschlechte und ihre Tonleitern sind melodisch und harmonisch festgestellt.

Die Melodie ist auf diatonischer und harmonischer Grundlage mit Hülfe des Rhythmus und der ersten Grundsätze musikalischer Konstruktion zur Entfaltung gekommen.

Die Grundformen musikalischer Konstruktion und einige weitre Folgerungen sind aufgewiesen.

Bei Weitem das Reichste und Wichtigste aber ist die Entfaltung der Akkorde, so weit sie auf harmonischem Wege, durch den Terzenbau selbst entstehen, oder durch Abänderungen der dadurch gefundnen Stufen, die wiederum in der Modulation ihren Grund haben. — Diese Entfaltung der Harmonie zog die Modulation in fremde Tonarten nach sich. Beide zusammen beschäftigten uns so ganz, dass das melodische Element, die Stimmführung, sich ihnen unterordnen und die weitere Entfaltung der Rhythmik und Konstruktion zurückgesetzt werden musste.

Erwägen wir nun, was wir in dieser rastlosen und gränzenlosen Entwickelung erlangt haben.

Mit dem anschwellenden Reichthum sind uns zahllose Mittel und Wege zu den mannigfachsten Zwecken eröffnet. Wir können Nichts von allem entbehren. Aber die Urkraft der ersten Bildungen, — der besondre Sinn und Werth jedes frühern Gebildes besteht fort.

Keine aller spätern Harmonien reicht in Klarheit, Würde, eingeborner milder Kraft an den Urakkord, an jene erste Harmonie,

334 

welche die Mutter aller übrigen, und nach Lage der Töne und Verhältniss der Verdopplungen ihr Muster ist.

Wir hatten sie aus den Händen der Natur empfangen; sie war der harmonische Grundbegriff des ersten Tonreichs, des Durgeschlechts.

Ihr bestimmendes Intervall, die helle sichre grosse Terz, wurde verringert, zur kleinen Terz erniedrigt, getrübt; — und in ge-

minderter Kraft, getrübt in der ursprünglichen Naturheiterkeit, stand der kleine Dreiklang, der harmonische Grundbegriff des Mollgeschlechts, vor uns. —

Kein späterer Akkord spricht zugleich so bestimmt und mild das Verlangen nach der Ruhe des Anfangs aus, als der Dominant-Akkord, mit dessen Austritt aus der Ruhe des ersten Dreiklangs die Bewegung in die Harmonie gerufen wurde, die auch nicht anders, als durch ihn wieder zur Ruhe eingeht.

In den ersten Nonen-Akkorden war eben nichts, als ein überquellender Dominant-Akkord waltend. Was an Tonfülle, an Steigerung des Verlangens, auch an Bestimmtheit des Tongeschlechts gewonnen worden zu einem schärfern, ja überschwenglichen Ausdrucke, wird uns vielfältig willkommen sein, ist aber auf Kosten der Milde, der Klarheit und leichten Beweglichkeit erlangt. — Wiederum erscheint der kleine Nonen-Akkord als das Getrübte des grossen, wie der kleine Dreiklang gegen den grossen, oder Moll gegen Dur. Aber auch die Nonen-Akkorde, wie die ihnen vorhergehenden, sind unmittelbare Harmonien, sie ruhen insgesammt auf ihrem eignen Grundtone.

Schwankender und in sich unsichrer ercheinen die abgeleiteten Akkorde, die nun schon des eigentlichen Grundtons entbehren; um so sprechender tritt aber auch in ihnen der Ausdruck der Nonen und der Septime hervor. Von hier ab in die willkührlich umgebildeten Septimen- und Nonen-Akkorde entfernen wir uns immer weiter von der Klarheit und Sicherheit der ersten Naturbildungen. Die umgebildeten Akkorde sind zum Theil so fremdartig, dass man sie nur im Zusammenhang der Gänge, wo sie entstanden, klar zu fassen und einzuführen sich getraut.

Wenden wir unsre Betrachtung auf die Modulation in fremde Tonarten, so ist gewiss, dass wir dadurch unsre Bewegungsmittel unermesslich vermehrt und gesteigert, nur dadurch lichte, klar gesonderte Räume für grössere Konstruktionen gewonnen haben. Aber damit sind wir auch aus dem sicher und festgeschlossenen Kreise der einen Tonart herausgetreten, und je mehr wir uns von ihm entfernen, desto weiter gehen wir auch von der Einheit und Ruhe der einheimischen, in einer einzigen Tonart weilenden Modulation hinweg.

Immer wird in dieser einheimischen Modulation die sicherste, ruhigste Haltung, in den nächsten Ausweichungen (Dominante, Unterdominante, Parallele) der einfachste, klarste, verbundenste Fortschritt, in entferntern Modulationen ein des sichern Zusammenhangs sich kühn entschlagender Schwung oder Sprung, in gehäuften Modulationen Beweglichkeit und rastloser Trieb, in ungeordnet

hin und her führenden Unstetheit bis zur Unordnung und Verwirrung, in wohl geordneten bestimmter Einherschritt, feste Entwickelungen ausgesprochen sein. Ja, wir werden geheimere Beziehungen auf entlegnere Tonarten gewahren, die uns in gewissen Fällen eher auf diese, als auf die nächstliegenden führen, die aber nicht hier, sondern anderswo zur Sprache kommen. Jetzt ist unsre Aufgabe: uns all' dieser Bewegungen zu bemeistern und uns gefasst zu halten, sie da, wo es uns künftig recht erscheinen wird, anzuwenden.

Und so ist es nun wiederum an der Zeit, alles bisher Vorgestellte erst schriftlich, dann aber aus dem Stegreif am Instrumente mit der möglichsten Vollständigkeit und bis zur grössten Gewandtheit durchzuarbeiten; jeder harmonische Gang kann weiter geführt, zu neuen Anwendungen, wenigstens in mehrern Lagen gebraucht werden, und es ist hier, an der Gränze der rein-harmonischen Entwicklung, wichtig, noch einmal alle dahineingehörigen Bildungen zu durchforschen*).

*) Hierzu der Anhang O.

Achte Abtheilung.

Akkordverschränkung.

Erster Abschnitt.

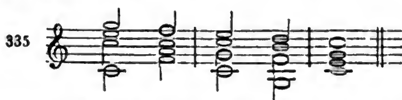
Die Vorhalte von oben.

So reich sich auch in Hinsicht auf Harmonie unsre Sätze ausgebildet haben, so herrscht doch in ihnen eine innere Einförmigkeit, die darin liegt, dass wir gar nicht aus den Akkorden herauskommen, und endlich ein Akkord wie der andre, terzenweis, gestaltet ist. Jeder Ton der Melodie gehört zu einem solchen Akkorde, und jeder Akkord steht, wie eine Säule, für sich abgerundet und abgeschlossen da. Eine Folge davon ist (S. 115), dass wir jede freiere und lebhaftere Rhythmisirung eingebüsst haben, die unsre ersten Kompositionen (die ein- und zwei- und zweimalzweistimmigen) beseelte. Eine Stimme ist an die andre gefesselt, und wenn die eine in einen neuen Akkord schreitet, müssen alle andern mit.

Es ist klar, dass wir aus diesem Missstande, aus dieser Verfangenheit in dem Akkordwesen nicht durch die Erfindung neuer Akkorde befreit werden, die ja wieder terzenweise gebaut sein müssten. Wir müssen vielmehr das Harmoniewesen von seiner andern Seite ansehen: als eine Verbindung mehrerer Stimmen. Von diesem Gesichtspunkt aus finden wir also den gerügten Uebelstand darin:

> dass alle Stimmen stets von einem Akkorde zum andern gleichzeitig mit einander fortgehen.

In diesem Satze z. B.

335 

schreiten, sobald das erste *g* der Oberstimme nach *f* geht, alle übrigen Töne des ersten Akkordes ebenfalls in die Töne des folgenden Akkordes, und so bis zum Schlusse fort, so dass wir eben desshalb eine abgeschlossene Terzensäule, einen Akkord nach dem andern vor uns haben.

Jetzt soll das Entgegengesetzte geschehen; die verschiednen Stimmen sollen nicht gleichzeitig mit einander fortgehen; irgend eine Stimme, z. B. die Oberstimme, soll nicht mit den andern Stimmen fortschreiten.

336 

Hier ist die Akkordfolge im Wesentlichen dieselbe geblieben; der erste, dritte und fünfte Akkord sind ganz unverändert, die drei Unterstimmen sind es ebenfalls durchweg. Während aber diese drei Stimmen vom ersten Akkorde zum zweiten fortschreiten, verweilt die Oberstimme noch auf dem Tone des ersten Akkordes, auf *g*. Dieses *g* ist nicht zu dem zweiten Akkorde gehörig, es ist gegen ihn in Widerspruch, muss daher auch endlich vor ihm zurückweichen und dem rechten Akkordtone, *f*, Platz machen; dadurch ist der Widerspruch beseitigt, — oder, nach der Kunstsprache aufgelöst. Ja, wir würden gar nicht auf den widersprechenden Ton gekommen sein, wir hätten ihn nicht einführen dürfen, wäre er uns nicht als Ueberbleibsel aus dem ersten Akkord erklärlich und darum in seinem Widerstreit gegen den andern Akkord erträglich. Sein Vorhandensein im ersten Akkorde hat ihn uns bekannt gemacht und uns dadurch vorbereitet, ihn im andern noch zu finden. — Dasselbe gilt von *e* im vierten Akkorde *g—h—f* oder *g—h—d—f*.

Ein solcher Ton, der aus dem einen Akkord in den andern, zu dem er nicht gehört, hinüberrankt, heisst

Vorhalt*),

denn er muss, nach der gemeinen Sprachweise, länger vorhalten, als sein Akkord von Haus aus mit sich bringt.

Hiermit sind uns nun auch alle Verhältnisse klar, unter denen ein Vorhalt, der Natur der Sache nach, statthaft ist.

Erstens muss ein Vorhalt vorbereitet sein; das heisst: der zum Vorhalt bestimmte Ton muss schon im vorhergehenden Akkord, und zwar in der nämlichen Stimme, vorhanden gewesen sein; denn er ist eben ein länger festgehaltner Ton.

Zweitens muss er aufgelöset werden; das heisst: der Widerspruch zwischen ihm und dem Akkorde muss sich lösen, die vorhaltende Stimme muss endlich noch in den eigentlich ihr zukommenden Akkordton eingehen.

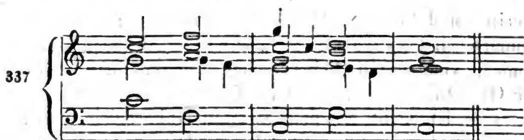
Gleichwohl wird noch immer ein Widerspruch zwischen Vor-

*) Vielleicht verdiente der süddeutsche Name „Aufhalt" vor dem üblicher gewordnen obigen den Vorzug.

halt und Akkord fortbestehen; trotz Vorbereitung und Auflösung werden wir statt des Akkordtons einen fremden, z. B. statt *f* und *d* im obigen Falle, *g* und *e* vernehmen. Der Widerspruch findet also, genauer angesehen, zwischen dem Vorhaltton und dem durch ihn zurückgehaltnen Intervall des Akkordes statt. Um ihn daher nicht zu schroff herauszustellen, ist

drittens rathsam, nicht den Vorhalt und das durch ihn zurückzuhaltende Intervall zugleich einzuführen. Wollten wir z. B. den obigen Satz so darstellen:

337



so würde im zweiten Akkord in der vierten Stimme die Oktave des Grundtons vorgehalten (durch einen Vorhalt zurückgehalten), während dasselbe Intervall zugleich mit dem Vorhalt in der Oberstimme aufträte; so nähme ferner im vierten Akkorde die Oberstimme die Quinte des Grundtons (*d*), während die vierte Stimme dazu den Vorhalt *e* vernehmen liesse. Noch greller würde der Widerspruch der nicht zusammengehörigen Töne, wenn man sie neben einander

338



legte. — Man bemerke, dass hier Grundton und Oktave des Akkordes unterschieden werden; die Oktave kann, wie No. 336 zeigt, vorgehalten werden, unbeschadet des gleichzeitigen Eintrittes des Grundtons.

Wo können nun Vorhalte angewendet werden? — Ueberall, wo die obigen Bedingungen erfüllbar sind; unter Beobachtung dieser Bedingungen:

1. in jeder Stimme,
2. zu jedem Akkorde,
3. für jeden Ton eines Akkordes.

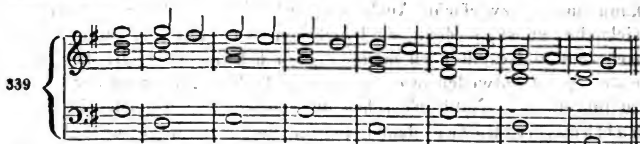
Unser obiger Versuch (No. 336) leitet uns auf eine Art von Vorhalten, die wir

Vorhalte von oben

nennen; der Vorhaltton ist ein solcher, welcher eine Stufe hinabsteigen muss zur Auflösung in den Akkordton. Folglich kann

jeder Akkordton, der eine Stufe hinabsteigt, zu einem solchen Vorhalte benutzt werden.

Versuchen wir dies an der hinabsteigenden, meist nach der ersten Weise harmonisirten Tonleiter, und zwar zuerst an der Oberstimme.

339 

Die Oktave im ersten Akkorde steigt eine Stufe abwärts in den Ton der Oberstimme im zweiten Akkorde, *g* nach *fis*; folglich kann *g* Vorhalt werden, ist durch sein Vorhandensein im ersten Akkorde vorbereitet und löst sich im zweiten Akkord in *fis* auf, also in die Terz des Akkordes, die ausserdem nicht vorhanden ist. In gleicher Weise sind alle folgenden Vorhalte eingeführt; das erstemal ist die Terz, dann die Oktave, dann die Quinte vorgehalten.

Hier folgen die in allen Stimmen möglichen Vorhalte vereinigt.

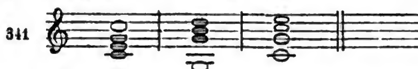
340 

Der Bass konnte nirgends Vorhalt werden, weil er nirgends eine Stufe abwärts geht; so auch der Alt nicht bis zum siebenten Takte, weil er bis dahin entweder stehen bleibt, oder zwei Stufen abwärts geht.

Wir bemerken hier Harmoniegestaltungen, die aus den Vorhalten erwachsen sind, und gleichwohl frühern Akkordbildungen gleichen. So entsteht im zweiten und siebenten Takte durch die Vorhalte ein Quartsext-Akkord, während eigentlich eine ganz andre Harmonie, der Dreiklang und Septimen-Akkord auf *d* beabsichtigt ist. Ob man nun dergleichen Tongebilde für Vorhalte oder eigne Akkorde halte, — ob man z. B. sage: der zweite der obigen Takte enthalte erst einen Quartsext-Akkord, dann einen Dreiklang; oder: er enthalte blos den Dreiklang, vorgehalten in Terz und Quinte durch Quart und Sexte — das kann uns gleichgültig sein; genug, wir wissen diese Gestalten, wie man sie auch nenne, hervorzurufen. Andre Vorhaltsgestalten sehen bekannten Akkorden

gleich, sind aber nach ihrer Behandlung von ihnen verschieden. So könnte man oben im fünften Takte die erste Notenlage für einen unvollständigen Nonen-Akkord *c—e—g—h(b)—d* halten. Allein dann müsste sie nach *f—a—c* fortschreiten, statt dass sie hier über liegenbleibendem Bass sich in *c—e—g* auflöst. — Auch hier kann uns die zwiefache Auslegung nicht irre machen; sie ist uns vielmehr günstig; denn es hängt nun von uns ab, eine solche mehrdeutige Gestalt auch mehrseitig zu behandeln, z. B. das obige *c—e—g—d* entweder in *c—e—g—c* aufzulösen, oder nach *f—a—c* zu führen. — Natürlich sehen in solchen Fällen auch die Vorhaltbezifferungen denen gleich, die man für die neuentstandnen Akkorde nöthig gehabt hätte.

Die Einführung der Vorhalte hatte bisher keine Schwierigkeit; denn alle Stimmen gehen abwärts, eignen sich also vielfältig zur Vorbereitung und Auflösung der Vorhalte. Wie aber ist es bei aufsteigenden Tonfolgen? — Hier z. B.

341 

scheint kein Vorhalt von oben möglich, da die Stimmen nicht von oben kommen. —

Betrachten wir, ohne den Stimmgang zu beachten, den Inhalt der Akkorde, so wären wohl Vorhalte möglich. Im zweiten Akkorde liegt im Alte *h*, das durch *c* vorgehalten werden könnte; dieses *c* findet sich auch im vorhergehenden ersten Akkorde, — nur leider nicht im Alte, sondern in einer andern Stimme, im Diskant, und der Diskant geht nach *d*, nicht nach *h*. Ebenso könnte das *c* des Alts im dritten Akkorde durch *d* vorgehalten werden, und *d* findet sich allerdings im vorhergehenden zweiten Akkorde. Aber es gehört daselbst nicht dem Alt, sondern wieder dem Diskant an, und diese Stimme geht wieder nicht von *d* nach *c*, sondern von *d* nach *e*.

Hier helfen wir uns, wie schon sonst (No. 104), wenn eine Stimme einen andern Ton haben sollte, als den ihr zuerst zugefallenen: wir theilen ihr beide Töne nach einander zu, geben daher der zweiten Stimme erst ihr *g* und führen sie dann hinauf in den schon von der ersten Stimme besetzten Ton *c*. Nun haben zwei Stimmen *c*; die eine geht mit ihrem *c* nach *d*, die andre macht mit ihrem *c* einen Vorhalt, der sich nach *h* auflöst. Führen wir nun abermals dieses *h* nach *d* hinauf (beide Noten werden also Viertel, weil das erste *c* schon eine Halbe war), so haben wieder zwei Stimmen *d*, deren eine damit nach *e* geht, während die andre *d* als Vorhalt festhält und dann nach *c* auflöst. Hier —

342 a. b. 1. 2. 3. 4.

sehen wir bei a beides ausgeführt. Im zweiten Takte nimmt der Vorhalt *c* aus dem ersten Akkorde die Hälfte des Taktes für sich, und lässt dem Akkordton *h* die andre Hälfte; diese aber muss nochmals getheilt worden, um dem zur Vorbereitung des andern Vorhaltes nöthigen *d* Raum zu lassen. Dass übrigens auch jede andre Rhythmisirung der Vorhaltstimme, z. B. die bei b, statthaft ist, versteht sich von selbst. Uebrigens haben wir oben der ersten Stimme nur desswegen eine besondre Zeile gegeben, um ihren Gang und den der zweiten Stimme deutlich vor Augen zu stellen.

In dieser Weise folgt nun hier die aufsteigende Tonleiter, nach erster Weise harmonisirt mit ihren Vorhalten.

343

Nur der Alt, wie wir sehen, war geeignet, in dieser Akkordfolge Vorhalte zu bilden. Hätten wir uns im dritten Takt erlauben wollen, den Dreiklang in einen Dominant-Akkord zu verwandeln, so würde der Tenor Gelegenheit zu einem Vorhalte gehabt haben, —

344

und dann wäre der Gang der Vorhalte nicht im folgenden Takt in Stocken gerathen. In den drei letzten Takten giebt der Tenor ebenfalls Anlass zu Vorhalten, vor der Terz *h* und der Oktave *c* nämlich; allein beide Intervalle sind schon in der Oberstimme enthalten, können also (S. 244) nicht zugleich vorgehalten werden.

Was haben wir nun in den Vorhalten gewonnen? —

V o r A l l e m mancherlei harmonische Gestaltungen, die wir bis jetzt noch nicht besessen. — Wollen wir sie mit Ziffern andeuten, so schreiben wir die Ziffer des Vorhalts u n d der Auflösung unter

den Bass; die obige Harmoniefolge wäre demnach folgendermaassen zu beziffern.



Noch deutlicher würde die Bezifferung, wenn man auch die Vorbereitungsintervalle in ihr angäbe;



oder gar, wie im fünften und sechsten Takte hier, den Gang jeder Stimme in Ziffern andeutete.

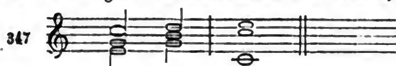
Wichtiger ist aber die nun wenigstens begonnene Befreiung von dem unablässigen Terzenbau der Akkorde und von der Nothwendigkeit, jeden Ton der Melodie als Theil eines solchen Terzenbaues zu behandeln, wodurch wir so lange (S. 115) von jeder freiern Rhythmisirung zurückgehalten wurden. Wir haben jetzt, obwohl noch ziemlich gezwungen, die Möglichkeit erlangt, einen Ton der Melodie einigermaassen unabhängig von dem ihn begleitenden Akkorde zu erhalten.

Hiermit ist sogleich auch eine Beweglichkeit in die Vorhaltstimme gekommen, die uns lange nicht mehr zu Gebote stand; man vergleiche darüber nur den Alt des vorigen Beispiels mit frühern Stimmgebilden. Und diese Beweglichkeit ist eine weit gehaltreichere, als das blosse Herumfahren der harmonischen Figurirung (S. 59) in den Akkordtönen.

Zugleich sehen wir durch die Vorhalte unsre Stimmen viel eigenthümlicher und unterscheidbarer ausgebildet; nicht blos durch den fliessendern diatonischen Gang und die eigenthümliche Bewegung, sondern auch durch den Widerspruch der Vorhalttöne gegen die Akkordtöne der übrigen Stimmen, wodurch sich eine Stimme von der andern entschieden lossagt. Hiermit ist also die Losung gegeben, uns von dem todten Akkordwesen zurück zu dem lebendigen Stimmwesen zu wenden. Denn das Leben des Tonreichs ist seiner Natur nach melodisch*). Tonfolge; selbst die Urharmonie der mitklingenden Töne erscheint in melodischer Form: erst der Urton, dann — mitklingend, aber später erst vernehmbar — die Oktave, später die Quinte, und so fort. Harmonie aber und Akkord sind nur Begriffe — Inbegriffe von Tönen aus verschiednen Stimmen, die zusammen passen, mit einander verträglich sind, entweder vermöge ihrer natürlichen Verhältnisse zu einander, oder weil wir sie

*) Hierzu der Anhang P.

in künstlerischem Walten in ein Verhältniss zu einander gebracht haben. **Das Leben** irgend eines harmonischen Satzes, z. B. dieses,

347 

liegt also nicht in seinen Akkorden, sondern in seinen Stimmen; die Fortschreitungen

c — d — e,
g — h — c,
e — g — c,

sind **lebendig, lebendige Stimmen,** — gleichviel ob jede von einem lebenden Wesen gesungen, oder von einem besondern Instrument angegeben, oder ob alle zusammen auf einem einzigen Instrumente, das fähig ist, verschiedne Stimmen gleichzeitig zu intoniren, vorgetragen werden. Die Akkorde aber, — das sind nur

die Räume,

in denen die Stimmen verträglich zusammentreffen. Und hierin begreifen wir auch erst vollkommen, dass in Tonstücken mit ausweichender Modulation jede Tonart, die wir bis jetzt **einen Sitz** der Modulation genannt, nichts anders ist, als der grössere **Raum,**

das Gebiet,

für irgend einen Theil unsers Satzes.

Es ist nun vor Allem nothwendig, die Vorhalte, wie wir sie bis jetzt kennen, bis zur grössten Geläufigkeit gestalten zu lernen. Jede Harmoniefolge, die wir gehabt, oder noch bilden können, ist ein gelegner Stoff zu dieser Uebung, obwohl natürlich die eine mehr Gelegenheit zu Vorhalten giebt, als die andre. Wir wollen bei diesen Uebungen jeden Anlass zu Vorhalten in allen Stimmen benutzen. Es wird rathsam sein, erst eine Stimme nach der andern **einzeln,** dann **alle insgesammt** mit Vorhalten durchzuarbeiten. Hier stehe als Beispiel No. 202, B mit allen Vorhalten in allen Stimmen zugleich, die ohne Veränderung der Harmonie möglich sind.

348 

Im vierten Takt hätte noch der Diskant einen Vorhalt machen können, aber dann wäre nichts, als eine Wiederholung des Quartsext-Akkordes die Folge gewesen. Beiläufig sehen wir hier von der andern Seite eine der S. 245 erwähnten zweideutigen Gestalten. Der Quartsext-Akkord sieht auch in der frühern Bearbeitung (No. 202, B) ganz einem Vorhalte des folgenden Dreiklangs gleich; man sollte ihn im Grunde auch dafür halten, denn streng genommen müsste der Vordersatz mit seinem Dominant-Dreiklang auf dem Hauptschlage des Takts enden. Gleichwohl wussten wir damals nichts von Vorhalten und hatten uns die Freiheit genommen, einen wirklichen Quartsext-Akkord einzuführen; man sieht: wir haben eine genauere und ängstliche Erörterung über solche Zweideutigkeit nicht nöthig. — Die weitere Untersuchung überlassen wir dem Fleiss eines Jeden.

Betrachten wir nun unsern neuen Satz im Ganzen, so finden wir einen Tonreichthum und eine Beweglichkeit in allen Stimmen, deren wir bisher nicht mächtig waren. Allerdings ist die neue Bewegungsweise keineswegs frei, sie wird uns noch durch eine enge Regel und den Vorsatz, alle Vorhalte einzuführen, aufgezwungen. Und eben desshalb haben wir sie auch nicht in unsrer Gewalt; eine Stelle, z. B. den ersten Takt, überströmt sie, eine andre, z. B. den zweiten und fünften Takt, berührt sie kaum; dort ist sie in zwei, drei Stimmen, anderswo, z. B. im sechsten Takt, nur in einer möglich. Auch kann es nicht fehlen, dass hier und da ein Vorhalt, so regelrecht er auch eingeführt sei, uns zu herb oder sonst unpassend erscheine. Bisweilen werden wir schon durch Bindungen, z. B. — im dritten Takte des obigen Satzes

349 

(die Vorhalttöne sind hier in den Punkten enthalten, also mit den Vorbereitungstönen Eins) die Herbigkeit mildern.

Vorhalt vor Grundtönen.

Namentlich ist den Vorhalten vor dem Grundtone der Akkorde im Bass eine solche Herbigkeit eigen, dass man schon öfter auf die Frage gerathen ist, ob sie überhaupt statthaft, — das heisst mit einer künstlerisch vernünftigen Tonentfaltung vereinbar seien. Denn der Vorhalt des Grundtons im Bass erschüttert gleichsam den ganzen darauf gebauten Akkord, stellt ihn in seinen Grundfesten wankend dar, wie wir schon am vorstehenden Beispiel (No. 348)

in den dritten Vierteln des ersten und dritten Taktes wahrnehmen können, wo übrigens der Vorhalt durch die darüber liegende Oktave noch schroffer wird. Auch hat der Bass am wenigsten das Bedürfniss, sich zu einer feinern Melodik auszubilden; er liebt von Haus aus gerade entscheidende Schritte, zumal wenn er in Grundtönen geht.

Allein in dem Bedenken selbst liegt auch schon die Beantwortung. Wenn es nämlich gilt, ein schwer und tief Bewegtes, Herbelastendes auszusprechen, dann eben wird der herbe Vorhalt der Grundtöne im Basse wohlgerathen sein; z, B. wenn der vorherige Fall in dieser Umgestaltung in einem schwer-ernsten Largo erschiene.

350



Oder wenn bei gleicher, oder bei heftig, schmerzlich bewegter Stimmung, z. B. im Finale von Beethoven's *Cis*moll-Sonate *(quasi una fantasia)* der Bass den Gesang übernimmt, —

351



und gar die Konsequenz der Melodie auf den herben Vorhalt unaufhaltsam hinführt: wäre es unmännlich, vor der augenblicklichen härtern Berührung zurückzuweichen. — Uebrigens wollen wir für jetzt nur an den nächsten Zweck denken, die Vorhalte uns allseitig zur Geläufigkeit zu bringen; später werden wir auch erkennen, nach welchen Grundsätzen wir aus allen möglichen Vorhalten die zweckmässigen herausfinden mögen.

Hier findet der Schüler nach vielen merkenswerthen aber keiner besondern Uebung bedürftigen Gegenständen einen durch Uebung geläufig zu machenden. Als

Zweiundzwanzigste Aufgabe

hat er einige Melodien mit Vorhalten zu bearbeiten; und zwar

1. zuerst in der Melodie selber,
2. im Alt,
3. im Tenor,
4. im Bass;

dann aber

5. alle gleichzeitig möglichen Vorhalte zusammenfassend.

Mit zwei oder drei Uebungen wird er sein Ziel erreicht haben.

Zweiter Abschnitt.

Vorhalte von unten.

Nur willkührlich handelten wir, da wir im Obigen die Vorhalte an Töne knüpften, die hinabgingen. Nicht hierin liegt das Wesen des Vorhalts, sondern darin, dass ein Ton aus dem einen Akkorde in den andern Akkord, in welchem er nicht einheimisch ist, hinüberlangt.

Dies kann aber auch der Fall sein, wenn der vorbereitende und Vorhaltston tiefer liegt, und sich in die nächst höhere Stufe auflöst, z. B. hier,

352

wo *h* aus dem ersten und dritten Akkorde Vorhalt im folgenden wird und sich nach *c* auflöst, dann im letzten Akkord *h* und *d* als Vorhalte erscheinen und sich nach *c* und *e* auflösen. Diese sind es, die wir zum Unterschied von den frühern **Vorhalte von unten** nennen, die aber, wie man sieht, keine neue Regel erfodern. Mit ihnen würde also die aufsteigende, wie oben harmonisirte Tonleiter folgendes Ansehn gewinnen;

353

wobei wir uns einstweilen manchen herbern Zusammenklang der Stimmen (a, b, auch wohl c ist dahin gehörig) gefallen lassen, da wir ihn ja später, wenn er uns stört, vermeiden können. — Die nöthigste Bezifferung haben wir übrigens gleich nach den bekannten Grundsätzen mitgetheilt.

Auch bei der, den Vorhalten von unten der Richtung nach widerstrebenden herabgehenden Tonleiter, sind durch eine Vorbereitung, wie die in No. 343 gezeigte, diese Vorhalte einzuführen.

354

Allein hier zeigt sich leicht — weil andre Vorhalte näher liegen — eine Gezwungenheit (z. B. im zweiten Takte), die nichts weniger als zusagend sein kann, da wir nach einer immer gewandtern und freiern Stimm- und Satzführung streben. Ueberhaupt ist nicht zu verkennen, dass die Vorhalte von unten ein weit herberes Wesen haben, als die von oben. Die Ursache mag wohl darin liegen, dass jeder Vorhalt nur durch die Auflösung begreiflich und erträglich wird, die Auflösung das hart Widersprechende des Vorhalts beseitigen, versöhnen, zu milderm Gefühl zurückführen soll. Dem ist nun bei den Vorhalten von oben das Hinabgehn der Auflösung ganz zusagend, da jedes Sinken der Tonfolge (S. 22) mildert, beruhigt. Bei den Vorhalten von unten geht dagegen die Auflösung aufwärts, und so kann die Tonfolge an sich nicht beschwichtigend, sondern vielmehr nur aufregend wirken, gewissermaassen in Widerspruch mit dem Zweck der Auflösung.

Bei den Vorhalten von unten zeigen sich, wie bei denen von oben, Gestaltungen, die wirklichen, uns schon bekannten Akkorden, namentlich Septimen- und Nonen-Akkorden, vollkommen gleichen. Aber — sie unterscheiden sich in der Fortschreitung von ihnen. So sehen wir im vorstehenden Satze No. 353 Takt 3 ein *c—(e)g—h—d*, Takt 8 dasselbe, Takt 6 ein *f—(a)c—e—g*, die man für willkührlich umgebildete Nonen-Akkorde aus No. 289 halten könnte. Allein in diesem Fall müsste *c—e—g—h(b)—d* nach *f—a—c*, und *f—a—c—e(es)—g* nach *b—d—f* fortschreiten, statt dass hier die Nonen sich über dem Akkord oder Grundton selbst, zu dem sie erscheinen, auflösen, und dadurch als blosse Vorhalte erweisen. Es ist der bei No. 340 besprochene Fall.

Wir haben nun die beiden Klassen der Vorhalte kennen gelernt; was sollte uns hindern, beiderlei Vorhalte gleichzeitig, also

Vorhalte von oben und unten verbunden,

anzuwenden, wie schon beiläufig in No. 353 T. 8? Hier:

355 

sind an Septimen- und Nonen-Akkorden alle möglichen Vorhalte gehäuft; vermöge der Verdopplung der Intervalle werden gleichsam die ganzen Akkorde vorgehalten, und nur der Grundbass, die Tonreihe der Grundtöne, schreitet ungesäumt fort:

Septime und None werden Vorhalte von oben,
die Terz wird Vorhalt von unten,
die Quinte, vermöge ihrer Fähigkeit, auf- und abwärts zu schreiten, wird verdoppelt und zugleich Vorhalt von oben und von unten,
die Oktave bleibt als künftige Quinte liegen.

Dass eine solche Ton- und Vorhaltshäufung überladen und bei aller Regelrichtigkeit verwirrt erscheinen kann, ist gewiss; wir werden sie selten vollständig anwendbar finden, wohl aber theilweise, z. B. so:



gut benutzen können.

Und hier kommen wir auf die Ueberschrift der ganzen Abtheilung,

Akkordverschränkung

zurück. — Wir haben zuvor (S. 249) die Vorhalte hauptsächlich aus dem melodischen Gesichtspunkte betrachtet, der uns wieder der wichtigste geworden ist; nebenbei sahen wir in ihnen einen Gewinn neuer harmonischer Gebilde. Nun wir sie aber vollständig überschauen, ihre Wirkung auf Harmoniesätze beobachten, erkennen wir in ihnen

ein neues, und zwar das stärkste Mittel der Harmonieverbindung.

Nächst dem allgemeinsten Zusammenhang, den Akkorde desswegen untereinander haben, weil ihre Töne einer gemeinschaftlichen Tonleiter (S. 84) angehörten, waren es zwei Beziehungen, durch welche sie in ein näheres harmonisches Verhältniss mit einander gerathen.

Erstens die gemeinschaftlichen Töne. Allein wie wir sie bis hierher kennen gelernt, sind sie bei dem Eintritt des neuen Akkordes gerade die unwirksamsten. Denn sie sind schon da, können also nicht auffallen, während die neu eintretenden Töne die Aufmerksamkeit auf sich lenken.

Zweitens die nothwendigen Fortschreitungen zu einem andern Akkorde, die dem Dominant-Akkord und seinem ganzen Anhang von Natur angewiesen sind, — wiewohl wir schon manche Abweichung von dem natürlichen Gange haben zugestehen müssen.

Beide Beziehungen treten **vereinigt** und dazu verstärkt bei den Vorhalten ein. Der Vorhaltton ist ebenfalls aus dem vorangehenden Akkorde beibehalten; da er aber dem neuen Akkorde widerspricht, so reisst er die volle Aufmerksamkeit an sich. Auch ihm ist eine bestimmte Fortschreitung angewiesen; aber vermöge seines Widerspruchs gegen den ganzen neuen Akkord kann diese — wenigstens so viel wir bis jetzt aus dem ursprünglichen Wesen der Vorhalte einsehen — nicht verschoben werden, bis der ganze Akkord sich fortbewegt; die Auflösung muss noch während des Akkordes selbst erfolgen.

So bilden sich durch die Vorhalte Akkordreihen, die auf das festeste, gleichsam untrennbar, zu Einer Masse verschlungen, — man möchte sagen: in einander geschmiedet sind und uns in dieser ihrer Weise besonders später (in den polyphonen Formen, von denen im zweiten Theile zu reden ist) die wichtigsten Dienste leisten werden*).

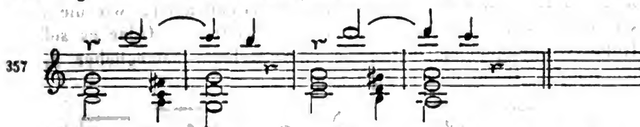
Dritter Abschnitt.

Vorgreifende Töne (Antizipation, antizipirte Töne).

Wodurch war uns der Vorhalt begreiflich und erträglich? Dadurch, dass wir ihn als Bestandtheil des vorangehenden Akkordes kennen. Er findet also seine Erklärung und Rechtfertigung in **einem andern Akkorde.**

Und zwar in einem schon dagewesnen.

Umgekehrt führen wir jetzt einen Ton in einen Akkord, zu dem er nicht gehört, dem er widerspricht. Er ist aber nicht aus dem vorangehenden Akkord nachgeblieben, sondern aus dem **künftigen Akkorde** vorausgenommen, antizipirt.

357 

Wir sehen, dass hier *c* gegen den Akkord *g—h—d*, ferner *d* gegen den Akkord *a—c—e* im vollkommnen Widerspruch auftritt, ohne bei seinem Auftreten irgend eine Rechtfertigung zu finden; erst der nachfolgende Akkord *fis—a—c* und *gis—h—d* er-

*) Hierzu der Anhang Q.

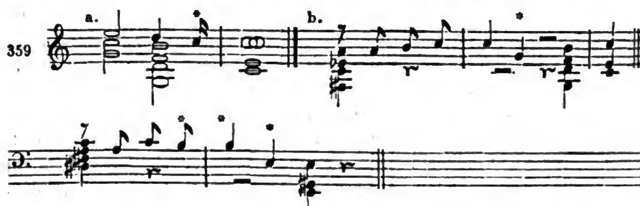
klärt es uns. Dass ein solcher Widerspruch, der ohne Vorbereitung auftritt, viel herber, einschneidender wirken muss, als der vorbereitete und sogleich erklärbare Widerspruch der Vorhalte, ist klar; man hat also wohl zu erwägen, ob er auch **dem Sinn des ganzen Satzes** angemessen, ob Grund vorhanden ist zu einer so befremdlichen Einführung.

Bisweilen ist es nur ein leichter, oder folgerechter, gleichsam sich selbst überlassner Stimmgang, der uns zu vorgreifenden Tönen führt; so hier,

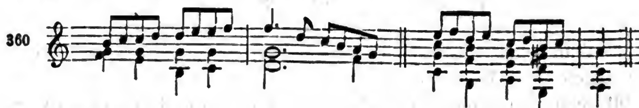


wo die Oberstimme gleichsam für sich hinschlendert und damit auf einen Ton, *c*, geräth, der nicht im Dominant-Akkorde, sondern erst im nachfolgenden Dreiklang einheimisch ist.

Bisweilen soll der vorweggenommene Ton nur eine rhythmische Schärfung des nachfolgenden sein und gleichsam gar nicht zum Akkorde, wo er eigentlich erscheint, gerechnet werden. So in der alten Schlussweise bei a, die wir oft bei **Händel** finden, wo der vorschlagende Melodieton *c* harmonisch nicht in Anschlag kommt, nur rhythmisch-melodisch wirken soll, — oder bei b,



in rezitativischen häufig vorkommenden Wendungen, wo die Singstimme dem nachfolgenden Akkorde vorgreift. — Oder es soll mit Hülfe vorweggenommener Töne eine Melodie beweglicher figurirt werden, z. B. in diesen Sätzchen



und ähnlichen.

Dann wieder treten jene vorgreifenden Töne recht ihrem Karakter gemäss auf, wo eine Stimme scharf eintreten, sich leiden-

schaftlich vor der Zeit hervordrängen soll. So nimmt Spontini in der Ouverture zur Vestalin, nachdem er in *F* geschlossen und nach *D*moll gegangen, einen Ton, *b*, zwei Akkorde lang vorweg.

361

der erst im dritten Akkorde seine Stätte und Erklärung findet.

Es ist nicht nothwendig, dergleichen Gestaltungen, nachdem wir unsrer Bildungskraft so manche Bahn eröffnet, mühsam herauszusuchen; was aus diesen entlegensten Gestaltungen noch ferner sich entwickeln kann, darf dem Momente des Schaffens selbst überlassen bleiben. Und so ist es auch nicht dringend, alle möglichen Freiheiten auszuspähen, die man sich nächst den bisher erwähnten etwa noch nehmen könnte.

Abermals müssen wir aussprechen, dass der Werth und die Kraft einer Komposition durchaus nicht auf der Einführung oder gar Häufung solcher singulärer Gestaltungen beruht, und dass noch viel weniger die Ausbildung des Jüngers darin eine vorzügliche oder besondre Nahrung findet. Das Machtvollste für Bildung und Kunstwirkung liegt immerfort in dem Normalen, das wir in voller Konsequenz der ursprünglichen Naturgrundlage abgewonnen haben. Jene entlegensten Formungen dürfen uns am rechten Orte nicht fehlen; aber ihnen geflissentlich nachgehen, sie hervorsuchen und zur Schau tragen, hiesse das Wesen der Kunst, die Vernunftbahn derselben verkennen, und gäbe mithin nicht von Kunstanlage und Kunstbildung, sondern vom Gegentheil Zeugniss.

Neunte Abtheilung.

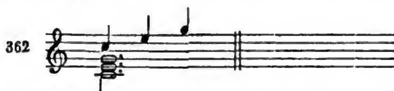
Der Durchgang.

Die Vorhalte und die vorgreifenden Töne waren der erste Schritt zu der Befreiung vom ewigen Terzenwesen unsrer Akkorde, und von der Abhängigkeit jedes Melodietons von der darunter befindlichen Harmonie. Im Grunde dauert freilich diese Abhängigkeit der Melodie von den Akkorden noch fort. Wenn unsre Melodie nicht zu dem darunterstehenden Akkorde gehören will, muss sie sich an den vorangehenden oder nachfolgenden Akkord halten. Gleichwohl haben wir doch eben diese Wahl erlangt, und zwar ist uns die neue Freiheit aus dem Akkordwesen selbst, — oder genauer zu reden —

aus der Verbindung der Akkorde

erwachsen.

Nun wissen wir aber, dass in dem einzelnen Akkorde selbst ein melodisches Element liegt, dass wir seine Töne nach einander, in melodischer Form, aufführen können. Dies ist die andre Seite der Harmoniegestaltungen; sie muss uns jetzt neue melodische Bahnen eröffnen. — Hier —

362


haben wir die Oberstimme durch alle Töne des Akkordes melodisch durchgeführt. Sie ist demnach in lauter Terzen einhergeschritten. —

Was ist aber die Terz anders, als die dritte Stufe — die wir für eine solche erkennen, weil wir wissen, weil wir uns vorstellen, dass zwischen dem Grundton und der dritten Stufe noch eine Stufe mitten inne liegt, zwischen *c* und *e* das *d*? So hilft sich auch der angehende Sänger, wenn er *c*—*e* nicht sollte treffen können, dadurch, dass er das zwischenliegende *d* mitsummt.

Wie nahe liegt es uns also, diesen Zwischenton wirklich in der Melodie mit aufzunehmen!

363


Wir gehen von *c* durch *d* hindurch nach *e*.

Hiermit haben wir das Wesen des Durchganges erkannt. Der Durchgangston ist nicht zur Harmonie gehörig, weder zur gegenwärtigen, noch zu einer vorangegangnen oder nachfolgenden. Er ist nur ein melodisches Wesen, eine Ausführung oder Ausfüllung der Melodie, eine Vermittlung zwischen den beiden Melodietönen (*c* und *e*), welche in der Harmonie begründet sind. Verträglich aber mit der Harmonie erscheint er uns, weil die Stimme, die ihn bringt, von einem Harmonieton aus- und wieder zu einem Harmonieton hingeht.

Erster Abschnitt.

Der diatonische Durchgang.

Wir haben ihn oben kennen gelernt. — Von *e* (in No. 362) aus hätten wir einen zweiten Durchgang nach *g* anbringen können, nämlich *f*.

364

Statt der liegenbleibenden Akkordtöne könnten wir auch die einzelnen Takttheile mit Wiederholungen dieses Akkordes besetzen.

365

Man sieht, dass die Akkord-Einsätze hier jedesmal auf die harmonischen Töne der Melodie treffen, und gewiss vertragen sich diese am besten mit den neuen Einsätzen des Akkordes.

Hierdurch haben wir zu ein und demselben wiedergegebnen Akkord den grössten Theil der Tonleiter stellen gelernt. Versuchen wir nun, die ganze Tonleiter über denselben Akkord zu stellen;

366

auch die Wiederholungen des Akkordes auf jedem Takttheile sind hier beibehalten.

Dies führt uns auf etwas Neues. Wir sehen, dass die letzte Wiederholung des Akkordes nicht mit einem harmonischen, sondern

mit einem Durchgangston der Melodie, mit *h*, zusammentrifft. Gewiss ist dieses Zusammentreffen widerspruchsvoller, befremdender, als die früher getroffne Anordnung, obwohl der vierte Akkord am Ende nichts ist, als ein geschärfteres Fortgehen der bisher schon zu *d*, *f* und *a* verträglich gewesnen Harmonie. Noch auffallender würde daher dieselbe Form sein, wenn nicht Akkordwiederholung, sondern ein neuer Akkord, z. B.



mit dem harmoniefremden Ton zusammenträfe. Allein in beiden Fällen gleicht der nachfolgende Harmonieton (*c*) Alles genügend aus.

Einen solchen, auf den eintretenden Akkord selbst treffenden Durchgangston pflegt man

W e c h s e l t o n

zu nennen. In diesem Satze —



sind also die beiden *fis* D u r c h g a n g s-, die beiden *e* W e c h s e l t ö n e, — ein Unterschied übrigens, den wir als unwesentlich und überflüssig nicht weiter beachten wollen.

Hätten wir uns des Wechseltons nicht bedienen wollen, so würden wir unser Ziel auch durch eine andre Rhythmisirung



erreicht haben, wenn wir die letzte Akkordwiederholung (a) oder den letzten Akkord (b) mit dem letzten Melodieton zusammengestellt und die vorangehenden Durchgangstöne dazu rhythmisch eingerichtet hätten.

Hier sind wir nun dazu gekommen, zwischen einem und dem andern harmonischen Tone der Oberstimme z w e i Durchgangstöne nach einander anzuwenden. — Im Grunde war dies auch schon in No. 366 der Fall. Ziehen wir die Wiederholungen des einen Akkordes zusammen,



wie sie denn doch wesentlich nichts Verschiednes sagen: so sehen

wir zu dem einen Akkord die ganze Tonleiter, — zwischen den Harmonietönen *c*, *e*, *g*, *c* die Durchgangstöne *d*, *f*, *a*, *h* — eingeführt. Hier ist es zu dem tonischen Dreiklang geschehen; das nachfolgende Sätzchen



erinnert uns, dass es — wie sich von selbst versteht — zu jedem andern Akkord geschehen kann, wofern wir nur von einem Harmonieton ausgehen und in einen Harmonieton wieder einlenken. Dies zeigt uns auch das folgende Sätzchen, —



in welchem gar drei Durchgangstöne hinter einander (*fis*, *e*, *d*) erscheinen, zwei zu dem ersten Akkord, der dritte als Wechselton zu dem zweiten.

Zugleich haben wir an diesem Sätzchen eine Bezifferung versucht, die nicht blos die Harmonie, sondern auch die Durchgänge angäbe. Die Harmonie wäre mit 6 — für beide Akkorde hinreichend bezeichnet gewesen. Aber wie viel Umstände hat schon hier die Bezeichnung der Durchgänge gemacht? Jeder Durchgang, und um des Verständnisses willen jeder harmonische Beiton, musste seine Ziffer erhalten, alle Intervalle des Akkordes mussten angegeben und ihre Fortdauer durch horizontale Striche (———) oder durch einen einzigen Horizontalstrich (wie wir der Kürze wegen gethan) angezeigt werden! — Man erkennt hier eine vernünftige Gränze der Bezifferungskunst; sie sollte uns bei unsern Kompositionsentwürfen, bei fehlender Zeit oder beschränktem Raum als eine leichtere und engere Andeutung des harmonischen Inhalts behülflich sein, und nur hierzu ist sie von den guten ältern Komponisten gebraucht worden. Wo sie aber umständlicher und breiter ausfällt, als die Notenschrift selbst, da wäre ihr Gebrauch pedantisch. Wie viel Ziffern und Zeichen brauchte man gar zu No. 385 oder 386! und wie wollte man dabei die Noteneintheilung ausdrücken! Hier also scheiden wir von der Bezifferungskunst; sie kann uns nicht weiter begleiten.

Alle bisher aufgefundnen Durchgänge waren aus der Tonleiter der im Satze herrschenden Tonart genommen. Wir nennen sie

diatonische Durchgänge

und wollen vor weitrer Entwicklung des Durchgangwesens einige Uebungen mit ihnen anstellen.

Vor allen Dingen ist zu bemerken, dass es nach der obigen Erklärung des Durchgangwesens nicht darauf ankommt, in welcher Stimme wir Durchgänge machen wollen; sie können (wie die Vorhalte) in jeder Stimme, folglich auch in mehrern Stimmen gleichzeitig eingeführt werden. Hiernach erkennen wir also, dass jede Terz in irgend einer Stimme mit einem Durchgangston ausgefüllt werden kann; ferner jede Quarte mit zwei Durchgangstönen, oder (genauer zu reden) einem Durchgangs- und einem Wechseltone.

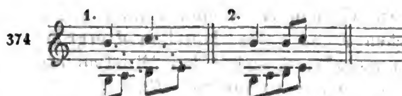
Alles dies wollen wir vorerst, zur Uebung, möglichst reichlich anwenden. Wir legen hierzu die schon mehrmals behandelte Melodie No. 202 zum Grunde, harmonisiren sie unter A einfach, und führen dann unter B die nach Obigem sich darbietenden Durchgänge ein.

373 A.

B. a. b. c. d. e. f. g.

Vor Allem sehen wir bei *f* einen Durchgang, der dem Dreiklang im zweiten Achtel das Ansehen und Wesen eines Sekund-Akkordes ertheilt. Schon früher, bei den Vorhalten namentlich (S. 245), haben wir solche doppeldeutige Erscheinungen gesehen und nicht nöthig gefunden, uns darum weiter zu bekümmern. Mögen wir das obige *f* im Basse einen Durchgangston oder eine Sekunde nennen; wenn wir es nur zu gebrauchen wissen.

Warum haben wir bei a nicht den Quartenschritt des Basses ausgefüllt? — Dadurch wäre eine eigne Art verschobner Oktaven (bei 1)



entstanden, noch ärger als die offnen Oktaven bei 2; denn es wären zugleich beide Aussenstimmen in Sekunden oder vielmehr Nonen einhergegangen, und das ohne alle harmonische Nothwendigkeit oder Veranlassung. Ein gleicher Fall wäre bei c zwischen Bass und Alt und anderswo eingetreten. Bei d haben wir eine Nonenfolge gesetzt. Bei dem stillen Wesen der übrigen Stimmen konnte der scharfe Wechselton im Basse unbedenklich statthaben, da hier nicht der bei a gerügte Oktaven-Anklang eintritt.

Warum haben wir bei b den Bass nicht ausgefüllt? Es wäre in der That nicht unzulässig gewesen;



allein die Septimenfolge zwischen Alt und Bass und die Häufung der Durchgänge in drei Stimmen hätte dem Satze leicht ein gezerrtes Wesen gegeben.

Warum haben wir bei c und g nicht den Alt ausgefüllt? — Wir hätten dadurch im erstern Falle zwischen Diskant und Alt, im letztern zwischen Alt und Tenor



Quinten hervorgerufen.

Dem Schüler stellt sich hier die

Dreiundzwanzigste Aufgabe,

einige Melodien mit Durchgängen bald in einer, bald in zwei und drei — oder allen Stimmen zu bearbeiten.

Zweiter Abschnitt.

Chromatische Durchgänge und Hülfstöne.

A. *Der chromatische Durchgang.*

Was wir bis jetzt erfahren, setzt uns in den Stand, jede Terz und jedes grössere Intervall mit Durchgangstönen auszufüllen. Die Durchgangstöne zergliedern alle diese Schritte.

Zergliedern wir nun ein kleineres Intervall, die Sekunde. So gut wir zwischen *c* und *e* den Mittelton *d* ergriffen, eben so gut können wir ja zwischen *c* und *d* den Mittelton *cis* ergreifen, folglich zwischen *d* und *e* den Mittelton *dis*. —

377 

Dies giebt uns Mancherlei zu betrachten.

Erstens sehen wir nun Durchgangstöne herbeigezogen, die gar nicht in die Tonart gehören. Man erinnert sich dabei an unsre frühesten melodischen Bildungen, No. 51 u. a.

Zweitens sehen wir bei b, sogar in dem engen Raum einer Terz drei Durchgangstöne nach einander eingeführt, und gerathen darauf, durch Fortsetzung dieses Verfahrens gar die ganze chromatische Tonleiter,

378 

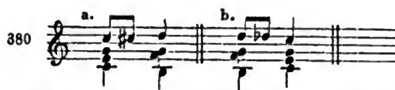
wie zuvor die ganze diatonische Tonleiter, zu einem einzigen Akkorde zu stellen, so dass über ihm und zwischen den harmonischen Tönen neun Durchgänge erscheinen.

Drittens sehen wir aber im Durchgange Stufen erhöht erscheinen, die im Akkord in ursprünglicher Gestalt auftraten, z. B. *cis* gegen *c*, *gis* gegen *g*. Wir errathen, dass auch erniedrigte Stufen gegen reine, und reine gegen erniedrigte oder erhöhte

379 

zu stehen kommen können. Diese Gestaltungen erinnern uns an die Lehre vom Querstande; man könnte einen Durchgang *cis*, der in einer Stimme gegen den Harmonieton *c* in einer andern — nicht etwa bald nachfolgend sondern sogar gleichzeitig auftritt, querständig nennen. Allein es würde hier zutreffen, was für andre, aber verwandte Fälle der Anhang K nachweiset. Ein solcher angeblich querständiger Durchgang kann nicht verletzen, weil er in vernunftgemässer Folge erscheint und gefasst wird; er kann kein Missverhältniss in der Harmonie bewirken, denn er ist nur Bestandtheil der Melodie und nur aus ihr zu erklären und zu rechtfertigen.

Hieraus ergiebt sich nun auch die richtige Schreibart der Durchgangstöne. Ein Durchgang, z. B. das *cis* bei a,

380 

ist nichts, als eine Ueberleitung des einen Melodietons, *c*, in den andern, *d*; man könnte sagen: *c* dehne sich so weit aus, stimme sich so weit hinauf, bis es *d* erreiche. Wenn nun nach dieser Ansicht der Durchgangston nichts, als eine Fortsetzung des vorherigen Harmonietons ist: so muss er auch nach demselben genannt werden; also *c* stimmt sich hinauf zu *cis*, um nach *d* zu führen. Umgekehrt stimmt sich oben bei b der Melodieton *d* zu *des* hinab, um nach *c* zu kommen.

Hiernach ist oben grösstentheils verfahren. Warum ist aber in No. 378 statt *aïs* gegen die eben erwiesne Regel *b*, und in No. 379 statt *ges* im ersten Beispiele *fis*, und statt *es* und *des* im letzten *dis* und *cis* gesetzt worden? — Aus folgendem Grunde. Alle Regeln für Schreibart haben nur den einen Zweck, das Niederzuschreibende so leicht und sicher wie möglich darstellen zu lassen; auch die obige Regel entspricht diesem Zweck, indem sie uns die Durchgänge nach ihrer Herkunft benennt und damit erklärt, zugleich aber eine Anzahl Wiederherstellungszeichen spart; die aufsteigende chromatische Tonleiter z. B. würde, mit Erniedrigungszeichen geschrieben,

381 

nicht weniger als zehn Vorzeichnungen, dagegen mit lauter Erhöhungen (also streng nach der Regel) nur fünf, und in unsrer Weise (No. 378) nur sechs Vorzeichnungen erfodern. Nun würde aber die strenge Befolgung der Regel uns auf Töne führen, die der voraussetzlichen Tonart gar zu fremd, die gar zu entlegnen Tonarten angehörig wären; es könnte befremden, zu *C*dur *aïs* oder *ges*, zu *A*dur *es* oder *des* erscheinen zu sehen, obwohl es der Sache nach — da die Durchgangstöne nicht zur Harmonie gehören — ganz unbedenklich wäre. Darum, um das Befremdliche zu mildern, nennt man dann die Töne nach näher liegenden Tonarten oder Harmonien. — Die Abwägung dieser Rücksicht gegen den Vortheil der streng regelmässigen Schreibart darf in den einzelnen Fällen dem Ermessen eines Jeden anheim gegeben werden.

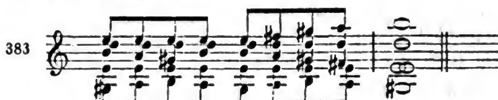
Was wir nun bisher an der Oberstimme gezeigt haben, kann in jeder andern Stimme statt finden. Man wird nur, vorzüglich in Mittelstimmen, darauf zu sehen haben, ob auch für Durchgänge,

besonders für mehrere auf einander folgende, innerhalb der Nebenstimmen Raum ist.

Und da die Durchgänge in jeder Stimme möglich sind, so müssen sie auch gleichzeitig in zwei Stimmen



oder gar in drei und mehr Stimmen



anwendbar sein; nur freilich, je mehr Durchgangstöne gleichzeitig gegen die Akkordtöne geführt werden, desto mehr werden diese verdunkelt, desto grösser ist die Gefahr, mit den fremden Tönen Verwirrung anzurichten.

Auch hier gerathen wir wieder auf Gestaltungen, die eine mehrfache Ableitung und Erklärung zulassen. In diesem Satze z. B.



können wir die Töne *g — c — e* in den drei Oberstimmen für harmonische, die andern allesammt für Durchgangstöne ansehen; wir könnten aber auch den ganzen ersten Takt eine Anwendung des Orgelpunkts nennen, dessen Halteton *c* wäre und der gegen diesen Halteton Quartsext-, Sexten-, Sekunden-, und Terzquartakkorde heranführte*).

Noch einmal kehren wir auf den in No. 373 schon mit diatonischen Durchgängen versehenen Satz zurück, um nun auch die chromatischen Durchgänge in ihm einzuführen.



*) Dergleichen Gebilde aus Durchgangstönen mehrerer Stimmen hat man bisweilen Durchgangs- oder auch Scheinakkorde genannt. Wir werden deren später bei den uneigentlichen Durchgängen oder Hülfstönen noch mehrere und auffallendere finden.



Um den Satz reicher auszuführen, haben wir den chromatischen und diatonischen Durchgängen einige Vorhalte untergemischt, dabei aber keineswegs alle möglichen Durchgänge eintreten lassen. Denn dies würde uns nicht blos in falsche Fortschreitungen der Stimmen verwickeln, sondern auch den Satz mit fremden Tönen überladen und die Stimmen verweichlichen, da sich die mehrsten ihrer Schritte in Halbtöne auflösten. Die Bearbeitung des Vordersatzes diene als Beispiel.

386 

Man sieht, wie kleinlich besonders der Tenor im ersten Takte durch die peinliche Einzwängung der Halbtöne geworden ist.

Bei der Einführung der diatonischen Durchgänge liefen wir Gefahr, einen ursprünglich richtigen Satz durch Quintenfolgen und andre Missverhältnisse zu verderben. Bei den chromatischen Durchgängen gesellt sich noch eine neue Gefahr dazu, nämlich die Häufung fremder Töne und querständiger (oder doch scheinbar, gleichsam querständiger) Stimmfortschritte. Diese Anhäufung kann bis zu musikalischem Unsinn gehn, z. B. in dieser Behandlung des obigen ersten Takts, — abgesehn von den Quinten, —

387 

wenn nämlich unter der Masse durchhinlaufender fremder Töne die wesentlich harmonischen Töne verloren gehn und alles Ebenmaass und Verhältniss in der Stimmbewegung verschwindet. Wir sind also gewarnt, bei der Einführung der Durchgänge stets mit Vorsicht, mit Berücksichtigung der Nebenstimmen und mit Maass zu Werke zu gehen, damit nicht der ganze Satz überladen, oder ei-

nige Theile, oder die und jene Stimme in eine gegen andre unverhältnissmässige Bewegung versetzt werde. Schon die Arbeiten No. 373 und 385 sind von dem Vorwurf ungleicher Behandlung nicht frei zu sprechen; einzelne Stellen sind gegen andre zu reich ausgeführt. Hier ist es zur Uebung geschehen; sonst hätten wir entweder die reichern Stellen ermässigen, oder für die einfachern Mittel der Bereicherung suchen müssen.

B. *Der Hülfston.*

Durchgänge setzen, wo sie angebracht werden sollen, jederzeit eine Tonlücke, einen solchen Schritt voraus, der noch die Einschiebung eines Tons zulässt. Zwischen *c* und *e* konnten wir *d*, zwischen *c* und *d* konnten wir noch *cis* einschieben; zwischen c und *cis* finden wir keine Tonlücke auszufüllen, also auch nicht die Möglichkeit, hier einen Durchgang anzubringen.

Gleichwohl kann selbst an solchen Stellen das Bedürfniss einer Ton-Einschiebung eintreten; dies erkennen wir, wenn wir erwägen, was eigentlich durch den Durchgang bewirkt wird.

Zunächst gewinnen wir durch ihn (wie im Vorhergehenden gezeigt worden) eine Ausfüllung grösserer Schritte durch zwischenliegende Töne. Wollen wir nicht unmittelbar von *c* nach *d*, — von *c* nach *e*, — von *c* nach *g* schreiten, so füllen wir die Lücken mit den dazwischenliegenden Tönen *cis*, — *d*, — *cis*, *d*, *dis*, *e*, *f*, *fis*, — oder wie uns sonst gut scheint, aus.

Sodann aber dienen Durchgänge auch zur Erhöhung der rhythmischen Bewegung. Hier z. B.

388 

werden die Halbnoten des ersten Sätzchens a mit Hülfe der Durchgänge bei b in Viertel, bei c in Achtel aufgelöst, die rhythmische Bewegung wird also erhöht oder lebhafter, beschleunigter. Dies können wir aber nicht mit Durchgängen erreichen bei dem Schritte von *e* nach *f*, weil zwischen diesen Tönen kein Durchgang möglich ist. Zwar könnten wir uns durch Tonwiederholung oder durch einen harmonischen Nebenton

389 

helfen; aber aus mancherlei Gründen kann uns Beides oft nicht zusagen; die erstere Hülfe kann bisweilen ärmlich erscheinen, die andre z. B. dadurch unanwendbar werden, dass der Bass ebenfalls von *c* nach *f* gehen sollte.

Für diese Fälle bedarf es noch einer besondern Hülfe. Wir leiten sie so her. Zu dem Satz a



machen wir bei b Durchgänge. Der Durchgangston d führt bei b von *c* nach *e*, aber auch (von *e*) nach *c* zurück. Folglich — führen wir ihn bei *c* gleich wieder zurück; wir gingen hier von *c* aus, um über *d* nach *e* zu gelangen, besannen uns aber unterwegs gleichsam anders und kehrten zurück nach *c*. Das Gleiche ist bei *d*, *e*, *f* geschehn; bei *e* und *f* haben wir Halbtöne zu Hülfe genommen.

Dergleichen Töne heissen

Hülfstöne;

wir sehen, dass es deren von der Grösse eines ganzen Tons (*c*, *d*) und eines halben (*e*, *f*) von oben kommende oder hinabführende (*c*, *e*) von unten kommende oder hinaufführende (*d*, *f*) giebt. Hinauf führen Halbtöne in der Regel geschmeidiger.

Später werden wir mehr Anlass zum Gebrauch der Hülfstöne haben. Für jetzt bedarf es nur einer Uebung für chromatische Durchgänge und gelegentlich anzubringende Hülfstöne an ein Paar Melodien, die wir als

Vierundzwanzigste Aufgabe,

bezeichnen.

Dritter Abschnitt.

Folgen der Durchgänge.

Der Gewinn aus den Durchgängen besteht nun zunächst in einem Tonreichthum, dessen wir zuvor nicht mächtig waren; sodann in der Fähigkeit, unsre Stimmen so zusammenhängend, so fliessend, so schrittweis in ganzen und halben Tönen zu führen, wie es uns bis jetzt, seit der einstimmigen Komposition, nicht möglich war. Allerdings können durch übermässige Anwendung der Durchgänge die Melodien, die Anfangs zu eckig waren, nun zu abgeschliffen werden, der fortwährende Einhergang in ganzen und halben Tönen kann sie verweichlichen und ihren Karakter, besonders den des Basses, der gern markig, entschieden, in grössern Schritten einhergeht, verwischen. Dies möchte schon dem Satze No. 373 nicht mit Unrecht vorzuwerfen sein, wiewohl man

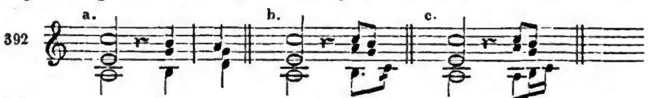
über den Grad weicherer oder schärfer gezeichneter Stimmführung mit Bestimmtheit nur aus dem Sinne jedes Tonstücks urtheilen kann. Indess, jetzt ist möglichst reiche Uebung unser nächster Zweck. Bald werden wir zu Aufgaben gelangen, wo wir nach dem Sinn der Sache das Maass der Durchgänge, wie der Vorhalte beurtheilen lernen.

Der entscheidende Fortschritt ist aber der, dass wir nun nicht mehr genöthigt sind, jedem Melodieton einen Akkord anzufügen. Hiermit treten wir aus dem Joch der Akkorde vollends heraus, unsre Harmonie löset sich auf in vier Stimmen, deren jede sich frei entfaltet in melodischer Weise, zwar auf Harmonie gestützt, nicht aber an sie gekettet.

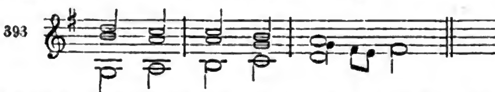
Diese Stimmmässigkeit kann sogar nun, am rechten Orte, vorherrschend werden vor dem Akkordmässigen. So schreibt Mozart in der Zauberflöte in einem raschen leicht beweglichen dreistimmigen Satze:



Man sieht leicht, dass die beiden Achtel des zweiten Takts eigentlich der Akkord *g — h — d* sind, in den obern Stimmen aber durch zwei Vorhalttöne *a — c* aufgehalten, und in der untern von *h* durch *c* als Durchgangston nach dem *d* des nächsten Akkordes gehend. Die Stelle hiesse also ursprünglich so, wie sie bei a, und regelmässig, wie sie bei b oder c geschrieben ist;



Mozart brauchte aber schwunghaftere, glattere Stimmen, und warf Vorhaltston und Akkordton, Akkordton und Durchgang über einander. Ebenso verhält es sich in dieser Stelle,



wo eine gleiche Anwendung von Vorhalt und Durchgang den gleichmässigen Gang aller Stimmen und das diatonische Einherschreiten des Basses erhalten hat.

Da nun die Durchgänge schon gewissermaassen eine Stelle in der Harmonie selbst zu spielen anfangen, zu der sie von Haus aus gar nicht gehörten, in die sie sich aber immer bedeutsamer eindrängen: so gewinnen sie auch

als gleichsam harmonische Töne

die Anwendungen der wirklichen Harmonietöne. Wir gebrauchen

1. *Durchgänge als Vorhaltstöne*,

indem wir z. B. die blossen Durchgänge bei a —



in b und c zu Vorhalten werden lassen, deren Vorbereitung mithin gar nicht im Akkorde *c—e—g* liegt. Es kann nicht schwer halten, zur Uebung ähnliche Fälle zu bilden. Nur noch zwei Beispiele erscheinen hier,



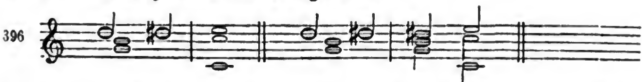
um uns zu erinnern, dass selbst die querständigen Durchgänge noch zu Vorhalten werden dürfen.

Wir sehen ferner

2. *Durchgänge zu neuen Akkorden*

werden, — oder wenigstens zu so merkenswerthen Umgestaltungen bekannter Akkorde, dass man sie von ihrem Ursprunge loslösen und für sich gebrauchen kann.

Der nächste dieser neuen Akkorde geht aus dem Durchgange der Quinte des grossen Dreiklangs hervor.



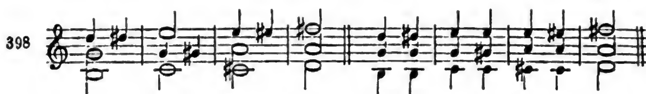
Er hat also statt der grossen eine übermässige Quinte und wird, weil er grösser ist, als der grosse,

der übermässige Dreiklang

genannt, ist übrigens der einzige Durchgangs-Akkord, der einen besondern Namen behauptet. Unbedenklich führen wir ihn auch da ein, wo seine übermässige Quinte nicht als vorheriger Durchgang erschienen ist,



gebrauchen ihn in seinen Umkehrungen, und bilden aus ihm neue Akkordgänge,

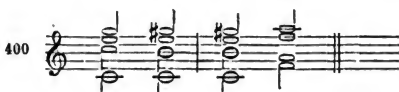


die in verschiednen Lagen und Umkehrungen ausführbar sind.

Da aus dem grossen Dreiklange der Dominant-Akkord entsteht, so suchen wir auch auf diesen die übermässige Quinte zu übertragen (a) und den neuen Akkord (b)



g—h—dis—f, von seinem Ursprunge losgelöset, selbständig zu gebrauchen. Es versteht sich, dass er den Gesetzen des Dominant-Akkordes folgt, seine Quinte aber, ihrem Entstehen gemäss, hinaufgeht. — Bedenken wir ferner, dass überhaupt jeder Septimen-Akkord nichts andres ist, als ein Dreiklang mit zugefügter Septime, so können wir ja auch einen zweiten Septimen-Akkord (den S. 205 gefundnen grossen) auf dem übermässigen Dreiklange nachbilden. Hier



ist aus *c—e—gis* der Durchgangs-Akkord *c—e—gis—h,* oder aus dem grossen Septimen-Akkorde *c—e—g—h* ein andrer, *c—e—gis—h,* geworden, den man den übermässigen nennen könnte, wenn es nöthig wäre, jede abgeleitete Gestalt zu benennen.

Zuvor, in No. 399, war der Dominant-Akkord durch Erhöhung der Quinte verwandelt; versuchen wir das Umgekehrte, die Quinte mittels Durchgangs zu erniedrigen.





Dies ist bei a geschehen, bei b haben wir den Durchgangston *des* gleich an die Stelle des eigentlichen Akkordtons gesetzt und so einen neuen Akkord *g—h—des—f* gebildet, der sich vom Dominant-Akkord durch die erniedrigte und nothwendig abwärts gehende Quinte (denn sie war ja ursprünglich ein Durchgang von *d* abwärts nach *c*) unterscheidet und den man in d, b, c und e mit allen seinen Umkehrungen sieht. Und wie wir früher aus dem Dominant-Akkord einen verminderten Dreiklang gemacht haben, so bilden wir aus dem neuen Septimen-Akkord in f einen Dreiklang *h—des—f*, der kleiner ist als der verminderte, und den wir den doppelt-verminderten Dreiklang nennen könnten, wenn es nicht unnöthig und höchst belästigend wäre, jeder flüchtigen Akkordgestalt einen besondern breiten Namen aufzuheften*). Sollte dieser neue Dreiklang vierstimmig behandelt werden, so könnte es nur durch Verdopplung der Quinte, wie oben bei g, geschehen, — was sich jeder selbst beweisen mag.

Uebrigens wird man leicht gewahr, dass diese und ähnliche Akkorde nicht in jeder Lage günstig erscheinen. Ungünstig sind alle Lagen, in denen der besonders auffallende Ton (*des*) neben

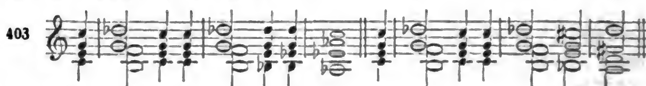
*) Auch dem bei c aufgewiesenen Akkorde hat man einen schönen Namen angehängt; man nannte ihn den Akkord der grossen oder besser der übermässigen Sexte, weil zufälligerweise die Sexte *des—h* zuerst die Aufmerksamkeit anzog; man übertrug sogar denselben Namen auf den bei f gezeigten Akkord, dessgleichen auf einen andern Durchgangsakkord *des-f-as-h* (der aus *d—f—as—h* durch Erniedrigung des *d* gemacht wird) und warf so einen Sext-Akkord, einen Terzquart- und einen Quintsext-Akkord unter eine Rubrik. Aber dieser Name ist nicht blos überflüssig, er ist auch unsystematisch, irreleitend und unzulänglich. Denn erstens wird mit dem Gattungsnamen Sext-Akkord stets die erste Umkehrung eines Dreiklangs, nicht eines Septimen-Akkordes bezeichnet. Zweitens ist es nicht die Sexte *des—h*, sondern blos der Ton *des*, der fremd und darum Aufmerksamkeit erregend eintritt; — es könnte sogar in einem solchen Akkorde das *h* ganz fehlen, z. B.



ohne dass im Wesentlichen sich der Akkord änderte. Drittens passt der Name auf dieselben Akkorde nicht, wenn man *des* über *h* setzt (*h—f—des*, *g—h—f—des*, *h—f—g—des*, *h—f—as—des* u. s. w.), weil dann natürlich die Sexte *des—h* gar nicht vorhanden ist. Man hat also drei ganz verschiednen Akkorden einen Namen gegeben, der auf zwei derselben gar nicht anwendbar und bei verschiednen Lagen ein- und desselben Akkordes nicht einmal scheinbar veranlasst ist.

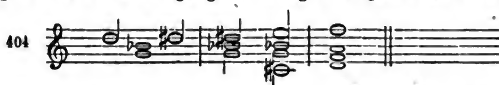
der Terz (*h*) steht, mit der er sich in einen Ton (*c*) auflöset; er hat erst unsre Aufmerksamkeit gereizt und nun täuscht er sie, indem er in einen Ton, der schon anderwärts her kommt, gleichsam hinein schwindet.

Dergleichen Akkorde, die ihren Tongehalt aus verschiednen Tonarten nehmen (man könnte sie Mischakkorde nennen), können sogar zu neuen Modulationsmitteln — oder Vermittelungen werden, wenn wir die freien Führungen des Dominant-Akkordes auf sie übertragen, z. B. auf diese

403 

und andre Weisen.

Der kleine Dreiklang hat mit dem grossen die Quinte gemein; übertragen wir die Durchgangserhöhung der Quinte auf ihn, —

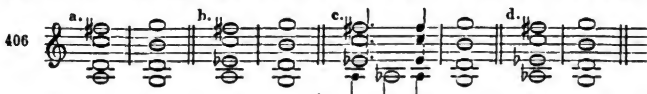
404 

so erhalten wir einen neuen Akkord (*g—b—dis*) mit kleiner Terz und übermässiger Quinte, der einem bekannten Sext-Akkorde (*g—b—es*) gleicht, in der Fortschreitung aber sich von dessen nächsten Schritten losmacht, auch sogar zu einem neuen Septimen-Akkorde

405 

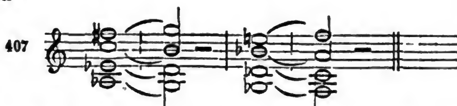
hinführt.

Endlich gelangen wir sogar auf Akkordbildungen, wo die Anfangs unbedingt verbotne Quintenfolge absichtlich und mit verklärender Wirkung, dem Karakter der Quinte gemäss, erscheint.

406 

Dass nämlich aus dem Dominant-Akkorde (a) der verminderte Septimen-Akkord (b) wird, ist bekannt; die in obiger Lage entstehende Folge ungleichartiger Quinten haben wir uns ebenfalls schon gefallen lassen. Hier nun wird bei c der Durchgangston *as* und bei d der durch denselben gebildete neue Akkord *fis—as—c—es* eingeführt, dessen Unterstimmen in obiger Lage Quinten machen, die man nicht missfällig und unanwendbar finden wird, die

sogar zu sanft verschwebendem Klang in langsamerer Bewegung in Folgen

407 

ausgeführt werden können. **Mozart** bedient sich ihrer in der unvergleichlichen Arie des Belmonte (in der Entführung) bei dem Liebesruf Konstanze!

Es drängt sich übrigens bei diesen verwickeltern Akkordbildungen eine Bemerkung auf, die wir nicht bei Seite lassen mögen, obwohl der aufmerksamere Schüler von selbst auf sie geführt werden müsste; die nämlich: dass die Lage der Akkordtöne, besonders der willkührlich aus Durchgängen in den Akkord gebrachten, viel beiträgt zur Verständlichkeit und Annehmlichkeit einer Harmonie. Wird der fremde Ton in eine zu enge Stellung mit einem andern Akkordton gebracht, muss er sich wohl gar mit diesem in denselben Ton auflösen: so giebt dies der ganzen Harmonie etwas Gequetschtes und Ineinandergewirrtes, das bisweilen bis zur Unverständlichkeit gehen kann. Die Harmoniefolgen No. 399 und 405 wird man sich wohl gefallen lassen. Dieselben in andrer Lage —



sind zerdrückt, unbrauchbar geworden. So ist der Durchgangs-Akkord *dis—f—a* hier —



bei a und b wohl angebracht, bei c aber durch die Lage verdorben. — Doch wir kehren zu No. 407 zurück.

Warum sind wir jetzt berechtigt, solche Fortschreitungen zu unternehmen, die wir Anfangs uns versagt haben? Nicht blos, weil wir sie nun als wohlklingend und brauchbar befunden haben; — denn auf diese Entdeckung hätte uns schon längst, gleich Anfangs, der Zufall bringen können. Sondern: weil wir jetzt in voller Konsequenz darauf geführt worden sind, und weil uns nicht Unbehülflichkeit, sondern vielmehr gegründete Ueberlegung darauf führt, nachdem wir alle andern Wege zu demselben Ziel ebenfalls schon kennen.

Dies ist der Punkt, von dem aus bei lebhaftern, aber ununterrichteten Geistern der verderblichste Irrthum ausgeht; der verderblichste, denn er raubt leicht den Begabtern die ihnen von der Natur zugedachten Früchte. Die entlegnern und desshalb unregelmässigern Gestaltungen erscheinen ihnen als das Neuere und Reizendere, auch darum wohl als das Genialere. Aber dieses Neuere und Fernerliegende hat nur Kraft, insofern es als äusserste Folge eines zusammenhängenden, organisch fortgetriebnen und gereiften Ganzen erscheint und sein Wesen ganz ausspricht. Ausser diesem Zusammenhang, an die Stelle früherer, dem Stamm näherer Bildungen geschoben, ist es ohne Kraft und Folge. —

Auf der andern Seite ist aber hier nochmals vor der falschen Regelmässigkeit, vor dem Gehorsam gegen den Buchstaben der Regel zu warnen, der uns nicht dazu kommen lässt, den Sinn und Grund, und damit auch die Gränzen der Regel zu fassen, — der uns vergessen lässt, dass derselbe Sinn und Geist, der die Regel aufgefunden, ja auch uns verliehen, auch in uns das Lebendige, Unentbehrliche ist, dass wir Regel und Kunst nur durch unsern eignen Geist und Sinn fassen, dass endlich doch nur unser Geist die letzte Entscheidung geben kann, so gewissenhaft er sich auch durch Erwägung der Regel, durch eignes Forschen und Sinnen vorbereitet haben muss. Jede künstlerische, jede freie Natur hat in sich die Nothwendigkeit, zuletzt sich selbst frei zu bestimmen; frei von der Unbehülflichkeit und unzuverlässigen Willkühr der Unbildung, und frei von jedem Gesetz, das ihr nicht zu eigner, innrer Wahrheit geworden ist; — frei von unvollendeter Wildheit und unvermögender Knechtschaft. —

Und so erblicken wir endlich noch

3. *Durchgänge als Uebergangsmittel,*

oder wenigstens als Einleitung, Vorbereitung zu Uebergängen. Hier —

410 

sehen wir einen Satz entschieden in *C*dur beginnen, und erst im dritten Takt durch den Dominant-Akkord *d—fis—a—c* nach *G*dur übergehen. Aber schon im zweiten Takt erregt der Durchgangston *fis* über dem Akkord *a—c—e* das Vorgefühl von *G*dur so bestimmt, dass es kaum noch des nachfolgenden Dominant-Akkordes bedarf. Prägten wir auch noch so sehr vor diesem Durchgange *C*dur ein, doch könnten wir blos durch ihn die Tonart *G*dur so ziemlich ausser Zweifel stellen.

411 

Hier ist *C*dur durch Ober- und Unterdominante wiederholt eingeprägt. Doch wird jeder vom sechsten Takt an, und zwar wegen des Durchganges — denn die Harmonie könnte eher auf *C*dur bezogen werden, wäre dasselbe auch nicht zuvor so herrschend gewesen — sich in *G*dur fühlen, und zwar von da bis an das Ende des Satzes sich darin zu befinden meinen, obgleich der Dominant-Akkord der neuen Tonart auch nicht einmal am Schlusse folgt. — Der Durchgang *f* würde eben so sicher und von *G*dur ab und in *C*dur festgehalten haben.

Dies führt uns aber auf eine wohl zu beherzigende Betrachtung, die sich am deutlichsten an No. 410 anknüpft. Hätten wir hier *f* zum Durchgange genommen, so würde uns dasselbe nicht auf *G*dur vorbereitet, sondern in *C*dur bestärkt haben; dann wäre der gleich darauf folgende Eintritt von *G*dur uns unerwartet, — gewissermaassen in Widerspruch mit dem vorangehenden Durchgang erschienen. Wir wollen also künftig

> den vor einer Ausweichung angewendeten Durchgang so einrichten, dass er auf die kommende Tonart vorbereitet, nicht ihr widerspricht.

Daher würde aber umgekehrt, wenn der Satz in *C*dur bleiben sollte, —

412 

der Durchgangston *fis* unpassend und *f* recht sein.

Besondrer Anleitung bedarf es für den Gebrauch dieser Gestaltungen nicht; jeder Schüler wird bei den Uebungen des früher Vorgetragnen auch die neuen Bildungen anzubringen Gelegenheit finden.

Zehnte Abtheilung.

Die Behandlung von mehr oder weniger als vier Stimmen.

Bis hierher haben wir uns auf den vierstimmigen Satz beschränkt, und nur ausnahmsweise Dies oder Jenes einmal mit weniger oder mehr Stimmen dargestellt. Es bedarf jetzt nur noch einer kurzen Betrachtung des minder- oder mehrstimmigen Satzes.

Erster Abschnitt.

Der drei-, zwei-, und einstimmige Satz.

Wir haben erfahren, dass nicht einmal vier Stimmen genügend waren, uns überall vollständige Akkorde zu geben, wofern wir nicht zu harmonischen Beitönen unsre Zuflucht nahmen. Vollständige Nonen-Akkorde waren ohnedem, wie sich von selbst versteht, nicht möglich; Septimenfolgen (No. 285 u. a.) konnten ebenfalls nur mit fünf Stimmen in vollständigen Akkorden ausgeführt, manche Fehler nur vermieden werden auf Kosten der Akkordvollständigkeit.

Natürlich muss also Unvollständigkeit einzelner Akkorde bei weniger als vier Stimmen noch weit häufiger eintreten, — oder wir müssen noch weit häufiger unsre Zuflucht nehmen zu harmonischen Beitönen. Diese werden uns aber, wenn die Stimmen nicht in ein aufgeblasnes leeres Wesen verfallen sollen, zu mancherlei Durchgängen nöthigen; und nicht immer kann es uns angenehm sein, die Stimmen mit so viel (harmonischen und nicht harmonischen) Zusatztönen zu beladen. Wir müssen also, ehe wir zu dieser Aushülfe greifen, erst erwägen:

> welche Harmonien wir am leichtesten ohne Unvollständigkeit erreichen können.

Die **Dreiklänge** bedürfen nur dreier Stimmen, daher sie bisweilen, z. B. in Folgen von Sext- oder Quartsext-Akkorden (No. 172, 173) angewendet, sich füglicher drei- als vierstimmig behandeln lassen. Wir wissen aber schon, dass der Stimmgang uns oft hindert, diejenigen Töne, die wir haben möchten, unmittelbar zu erreichen. Daher werden wir, selbst bei Dreiklängen, uns noch

manche Lage versagen, um möglichst vollständig zu bleiben. Wollten wir z. B. die ersten Töne der Tonleiter mit Dreiklängen begleiten, so würden die Lagen a und b

413


vor c den Vorzug einer fliessendern Stimmführung haben, obwohl wir genöthigt waren, Sext-Akkorde zu nehmen.

Auch diese Vorsicht wird, wie wir eben sehen, nicht immer genügen; wir müssen zu Gunsten des Stimmgangs dennoch einzelne Akkorde unvollständig lassen. Hier ist es nun nöthig, zu wissen, welche Akkordtöne am füglichsten wegbleiben können. Wir haben bereits S. 109, 131 und 162 das Nöthige darüber gesagt.

Der Dominant-Akkord kann schon ohne harmonische Beitöne nicht vollständig dargestellt werden; er giebt, wenn man sich derselben nicht bedienen will, von seinen Intervallen die Quinte zuerst auf, da Grundton, Terz und Septime in ihm eine wichtigere Beziehung auf die Tonika haben. Dass er auch den Grundton aufgeben kann, und dann zum verminderten Dreiklange wird, wissen wir ebenfalls; oft wird uns der Stimmgang diesen abgeleiteten Akkord statt des Grund-Akkordes anweisen.

Versuchen wir hiernach gleich die Begleitung der Tonleiter nach Anleitung der ersten Harmonieweise, jedoch mit Benutzung der Umkehrungen, wo sie dem Stimmgang besser zusagen.

414


Wir sehen bei b, dass der Schlussakkord hier in Folge des Stimmgangs sogar Quinte und Terz eingebüsst hat, wofern wir nicht etwa vorzögen, mit einem Sext-Akkord, zwar minder befriedigend, aber volltönender, zu schliessen.

Noch dünner würde sich die zweistimmige Begleitung gestalten. Man würde hier von der Naturharmonie ausgehen,

415


oder eine blosse Sextenfolge nehmen, oder andre Wege einschlagen können. Doch wir setzen die Akkordbetrachtung fort.

Die Nonen-Akkorde würden Terz und Quinte aufgeben müssen, wofern man nicht vorzieht, sie mit

abgeleiteten Septimen-Akkorden zu vertauschen, die dann am liebsten ihre Terz — nämlich die eigentliche Quinte vom Grundton — aufgäben.

Die aus Dominant-Akkorden gebildeten Akkorde wären wie ihre Stammakkorde zu behandeln.

Nach diesen Grundsätzen würde No. 221 im dreistimmigen Satze etwa so zu harmonisiren sein.

416


Im zweistimmigen Satze würde man sich noch näher an das Vorbild der Naturharmonie und an Sexten- oder Terzenfolgen halten; z. B.

417


Beide Arbeiten — mit den Abänderungen, die sie zulassen — bedürfen keiner Erörterung.

Auch ist aus dem bisher Besprochnen ohne Weitres klar, wie durch zugefügte harmonische Bei- und Durchgangstöne die Harmonie vervollständigt und die Stimmen in fliessendere, oder lebhaftere Bewegung gebracht werden könnten. Statt aller Erläuterung stehe hier eine Ausführung des letzten zweistimmigen Satzes, —

418


den sich jeder selbst zergliedern und deuten mag. — Dass dieser und jeder Satz, auch unter Grundlegung derselben Harmonie, auf mehr als eine Weise ausgeführt werden kann, ist nach allem Vorausgegangnen klar.

Zuletzt kommen wir nochmals (wär' es auch nur, um uns von der Vollständigkeit der Lehre thatsächlich zu überzeugen) auf den einstimmigen Satz zurück. Es war dies unsre erste Aufgabe; aber wir nehmen sie wieder auf, mit allen Kräften der vollständig entwickelten Harmonie und der sich an sie anschliessenden Tongestaltungen ausgerüstet.

Jetzt dürfen wir uns gestehen, dass die blosse Tonleiter zwar die erste und nöthigste, aber demungeachtet eine dürftige Grundlage für Melodien ist. Unsre Sätze haben längst die Schranken einer einzelnen Tonleiter durchbrochen; der Vordersatz will nicht mehr auf der Tonika schliessen, sondern strebt nach der Dominante, — oder auch ist ein besondrer Theil geworden, und will in der Tonart der Dominante, in der Parallele u. s. w. schliessen; wir tragen überall das Bedürfniss nach Harmonie mit uns herum, und diese will sich wieder mit Vorhalten, Durchgängen u. s. w. aufschmücken.

Kann das Alles von einer einzigen Stimme geleistet werden? — Ohne Zweifel.

Zuvörderst wissen wir, dass die Akkorde sich sowohl theilweise (No. 104) als ganz (No. 68) von einer einzigen Stimme in melodischer Form darstellen lassen. Sodann sehen wir leicht, dass sich neben den regelmässigen Akkordtönen (unter sie gemischt) auch Durchgänge, Vorhalte u. s. w.

419 

in derselben Stimme einschalten lassen. Wir haben also in der That Mittel für jede harmonische Gestalt, können mithin auch jede Wendung der Modulation bestimmt angeben. So wird man in diesem einstimmigen Ritornell eines Klavierkonzerts von Seb. Bach —

420 

alle wesentlichen Punkte einer energischen Modulation: den tonischen Akkord zu Anfange, die Wendung auf die Oberdominante

(Takt 2 bis 5), die Ausweichung in die Unterdominante (Takt 5 bis 6, in *a—c—es* und *fis* ausgesprochen) und in die Oberdominante (durch den vorletzten Ton *gis* angedeudet) finden.

Mehr aber, als die Möglichkeit und die Mittel nachzuweisen, kann hier nicht unser Zweck sein, da die Aufgabe selbst keine eigne Uebung erfodert, sondern sich dem in der Harmonie Gewandten von selbst erschliesst.

Zweiter Abschnitt.

Der mehr als vierstimmige Satz.

Bei dem mehr als vierstimmigen Satz ist zu unterscheiden,
ob alle Stimmen einen einzigen Körper — einen Chor,
oder zwei und mehr zwar verbundne, aber doch unter sich
wieder gesonderte Chöre ausmachen sollen.

Erstere Schreibart wollen wir vorzugsweise den vielstimmigen Satz nennen.

A. *Der vielstimmige Satz.*

Bei ihm wird nur seltner die Nothwendigkeit eintreten, Harmonien unvollständig zu lassen, sondern statt ihrer die häufige Veranlassung, Akkordtöne zu verdoppeln, daher aber auch oft die Verlegenheit, die Stimmen genugsam auseinander zu halten und dabei so zu führen, dass sie einander nicht verwirren.

Es kommt also vor Allem darauf an, bei einer jeden auszuführenden Harmoniefolge alle möglichen Auswege zu finden, auf denen jede Stimme unbeschadet der andern fortgehen kann. Demungeachtet wird es nicht immer möglich sein, eine jede sauber und wohlgeführt durch das Gedränge zu leiten; man wird bisweilen nur zwischen einem geringen und grössern Uebelstande zu wählen haben, ja sogar sich zu mancher Verdopplung und regelwidrigen Fortschreitung entschliessen, die bei mindrer Stimmzahl weder nöthig noch wohlanständig oder erträglich wäre; die grössere Stimmzahl zwingt dazu, aber zugleich verbirgt sie auch die Mängel in den einzelnen Stimmen.

Hiernächst muss, wie sich im Grunde von selbst versteht, ein weiterer Raum geschafft werden für die grössere Zahl der Mittelstimmen Der Bass muss tiefer treten, sich mehr nach unten als nach oben bewegen, häufiger die Grundtöne nehmen, um den zahlreichen Stimmen eine ehrenfeste, kräftige Grundlage zu bieten. Die Mittelstimmen dagegen müssen so lange wie möglich auf einer

Stelle festgehalten und in kleinern Schritten geführt werden; denn wenn eine zahlreiche Stimmmasse erst in grössere Schritte oder weiter geführte Richtungen geräth, ist es schwer, sie zu beherrschen und ohne Verwickelungen fortzuführen. Endlich muss man wohl bedacht sein, jeden Akkord am rechten Ort innerlich zu erweitern (den Dreiklang zum Septimen-Akkord, diesen zum Nonen-Akkord), um für die vielen Stimmen möglichst reichen Stoff zu gewinnen.

Alle diese Regeln liegen so klar in der Natur der Sache und sind schon so weit vorgeübt, dass es hier keiner ausgedehnten Uebung bedürfen kann, sondern nur einiger Versuche, um das bereits früher Gelernte auch unter schwierigern Verhältnissen anzuwenden. Wir geben dazu nachfolgende Winke, warnen aber ausdrücklich vor einer zu weiten Ausdehnung dieser Versuche, da diese Schreibart nur in seltnen Fällen Werth hat, und — besonders den Anfänger — leicht zu Schwerfälligkeit und Künstelei verführt*).

Man beginne mit sehr einfachen Akkordfolgen, und prüfe, wie viel Stimmen sie zulassen. Hier —

421

haben wir ein sehr einfaches Melodiesätzchen bei a mit den einfachsten Akkorden siebenstimmig begleitet, bei b um ein Weniges reicher und achtstimmig modulirt, bei c und d folgen noch ein Paar siebenstimmige Behandlungen. Es sind überall so viel Stimmen genommen worden, als sich eben zunächst und ohne zu grossen Zwang

*) Etwas ganz Andres und auf ganz andern Grundsätzen Beruhendes ist die Vielstimmigkeit im Orchester.

ergeben wollten. Unstreitig lassen sich noch mehr Stimmen über einander thürmen. So ist hier —



die erste Behandlung von No. 421 zu einer zehnstimmigen, — oder wenn man den Halteton mitrechnen will, zu einer elfstimmigen ausgedehnt worden. Aber, vieler Uebelstände im Einzelnen nicht zu erwähnen, ist nicht zu leugnen, dass die neuen Stimmen, besonders die neunte und zehnte, sich nur gezwungen durchhelfen, und nur hin- und hergehen zwischen den schon in andern Stimmen besser gegebnen Tönen. Jemehr Stimmen man erzwingen wollte, desto mehr würden alle diese Uebelstände*) wachsen, ohne dass etwas wesentlich Neues oder Besseres zu hoffen wäre. Ja, wenn man auch für obige oder andre Sätze manche bessere Wendung träfe, so würde doch das Gewirr so vieler Stimmen im Ganzen keine bessere Wirkung aufkommen lassen. Vorhalte und Durchgänge, die so hülfreich sind, den innern Zusammenhang einer Stimme zu befestigen und hervorzuheben, würden bei vielstimmigem Satze die Schwierigkeit und Verwirrung nur steigern.

Um nun, wenn einmal vielstimmig geschrieben werden soll, möglichste Klarheit und Leichtigkeit zu erlangen, thut man wohl, wo es nur immer angeht, zwei oder drei Stimmen mit einander gehen zu lassen in Terzen, Sexten u. s. w. und die so miteinander gehenden Stimmen wo möglich auch neben einander zu stel-

*) Dass es schon in den vorstehenden Sätzchen nicht an dergleichen fehlt, mag uns der Sextseptimen-Akkord zu Anfang des zweiten Takts im zweiten Beispiel No. 421 lehren. Er ist regelmässig gebildet; doch aber wird die Umkehrung eines Nonen-Akkordes bei so vielen Stimmen verwirrt klingen, oder wenigstens den Grundton ganz ersticken.

len, so dass sie für sich eine feste, sich unterscheidbar absondernde Masse, gleichsam einen besondern kleinen Stimmchor im allgemeinen grossen, bilden. Einen solchen Chor bilden in No. 421 in a, b und d (besonders deutlich im letztern) die Stimmen, 1, 3, 4; in c die Stimmen, 1, 6, 3; ausserdem in a die Stimmen 5 und 6, und in b die Stimmen 8, 5, 6. Wo dergleichen verbundne Stimmen sich anbringen lassen, müssen sie zunächst nach der Ober- und Bassstimme gesetzt werden. So sind hier, wie die Ziffern andeuten, —



nach dem Basse sogleich die Stimmen 3 und 4 gesetzt, die mit der Oberstimme Sext-Akkorde bilden und als eine geschlossne Masse klar hervortreten. Nun war eine zweite, entgegengesetzt gehende Masse wünschenswerth, die sich in den Stimmen 5, 6 und 7, aber freilich weit weniger geschlossen, bildete; die übrigen Stimmen wurden zugesetzt, so gut es gehen wollte. Bei diesem und den vorigen Sätzen deuten die vorgesetzten Ziffern an, in welcher Reihenfolge die Stimmen gefunden sind. Es versteht sich von selbst, dass man nicht immer, wie im letzten Beispiel bei den Stimmen 3 und 4, eine Stimme ganz zu Ende geführt und dann die andre begonnen hat. Dies geschieht nur, wo die Führung besonders günstig ist (wie im letzterwähnten Falle) oder wo eine Stimme sich besonders leicht durchsetzen lässt, wie z. B. die achte in No. 421. Anderswo ist es leichter oder gerathener, zwei Stimmen gleichzeitig durchzuführen. So wurde in No. 422 bei dem tiefen Herabsteigen der neunten Stimme im zweiten Takt eine Mittelstimme zwischen ihr und der Melodie rathsam. Man ging also auf den Anfang zurück, fügte die zehnte Stimme ein und führte diese mit der neunten durch den zweiten Takt zu Ende.

Hier folge nun noch eine sechsstimmige Behandlung des Satzes No. 416 mit wenigen Veränderungen der Oberstimme.

421

Man hat zwischen Ober- und Unterstimme weitern Raum schaffen müssen für die grössere Zahl der Mittelstimmen; daher sind namentlich im fünften und sechsten Takte aus Septimen-Akkorden volle Nonen-Akkorde geworden, — obwohl die vierstimmige Behandlung (No. 221) auf diesem und andern Punkten wohl den Vorzug fliessendern und natürlichern Ganges hat. Auch in der Oberstimme (Takt 2 und 9) ist durch eingeschobne Vorhalte Raum für die Töne der andern Stimmen geschafft worden. Aus demselben Grunde hat mancher Akkord sich Aenderung gefallen lassen müssen; die Häufung der Stimmen hat zu mancher Stimmwendung, zum Kreuzen der Stimmen (Takt 2 und 8) und zu Vorhalten und Durchgängen Anlass gegeben.

Es ist nicht zu leugnen, dass das Ganze dadurch, und überhaupt durch die Stimmenzahl an einer Ueberladung leidet, die freilich an einigen Orten grössere Tonfülle zu Wege gebracht, im

Ganzen aber den Satz in Vergleich zu seiner frühern Behandlung keineswegs verbessert hat. Allein das liegt wohl weniger an der Art der Ausführung, als an der Erzwungenheit der Aufgabe. Hier war es uns um ein Beispiel für die Lehre zu thun; es sollte nicht ein Kunstwerk, sondern die Möglichkeit und Art aufgewiesen werden (und zwar an einem wenig dazu günstigen Satze), vielstimmig zu schreiben. Nähmen wir aber an, dass der Satz in künstlerischer Absicht bearbeitet wäre: so würde der Erfolg uns lehren,

dass auch in der Stimmzahl das Einfache, das eben Zureichende zugleich das Beste, und jedes Uebermaass nur schadenbringend ist.

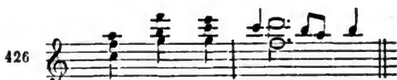
Nicht leicht wird ein Komponist, wo es ihm Ernst um die Sache ist, sich mit überflüssigen Stimmen beladen, vielstimmig schreiben ohne bestimmten, zureichenden Grund. Wo es aber mit Grund geschieht, da wird nicht Alles, nicht jeder Satz, es werden dann nur geeignete Sätze oder Theile von Sätzen, besonders von einfacher, langsam sich entfaltender Harmonie und ruhig gehaltner, nicht umherschweifender und die Nachbarstimmen drängender Melodie vielstimmig, das Uebrige wird aber vielstimmig oder minderstimmig behandelt werden. In dieser Weise sind mehrere Chöre (besonders die kürzern) in Israel in Aegypten von Händel verfasst, in denen bald acht Stimmen verschieden geführt, bald zwei derselben, oder mehrere Stimmpaare vereint werden.

Eine Scheinvielstimmigkeit besteht darin, dass von den wirklich, real unterschiednen Stimmen (desshalb Realstimmen genannt) Ober- oder Unterstimme, oder auch mehrere, oder alle Stimmen verdoppelt werden. Diesen Fall haben wir schon bei dem zweimal zweistimmigen Satz (S. 75) betrachtet, und uns dahin entschieden, dass solche Verdopplungen nicht als besondre Stimmen zu achten seien. Dieser Satz —

425 

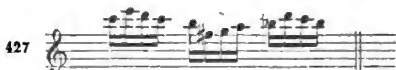
ist also nur fünfstimmig, obgleich er neun Tonreihen enthält; denn die drei obersten und die unterste Stimme sind blosse Verdopplungen. Auch dann noch würde der Satz nur für fünfstimmig gelten müssen, wenn die Verdopplungsstimmen bisweilen

unter einander wechselten, z. B. die Oberstimmen vom dritten Takte ab so:

426 

geführt würden, wo die erste Oberstimme erst die zweite, dann die dritte, — die zweite dafür die erste, — die dritte aber die vierte und die zweite Realstimme verdoppelte.

Endlich würde auch durch Ausfüllung mit harmonischen Beitönen, Durchgängen eine Verdopplungsstimme nicht zu einer realen. Wollte man z. B. die oberste Stimme so ausbilden,

427 

immer würde (S. 55) sie nur als eine Verdopplung gelten.

B. *Der Doppel- oder mehrchörige Satz.*

Er ist der üblichere, weil er brauchbarer und karaktervoller ist.

Indem er die in ihm enthaltnen Stimmen in zwei oder mehrere Massen theilt, kann er

bald eine oder einige dieser Massen für sich allein,
bald alle vereint zu wahrer Vielstimmigkeit

verwenden. Besonders die erste Form, die nicht blos satzweise, sondern im engsten Wechsel der Chöre anwendbar ist, giebt der ganzen Schreibart eine Beweglichkeit und Klarheit, deren der eigentlich vielstimmige Satz durchaus nicht fähig ist.

Es sind nun, wie man voraus sieht, mancherlei Anordnungen für diese Schreibart denkbar.

Es können zwei oder mehr Chöre von Stimmen gebildet werden.

Die Chöre können gleiche Stimmanzahl und Lage haben, oder ungleiche. — Als kleinste Anlage der Zweichörigkeit mit gleicher Stimmzahl aber verschiedner Stimmlage kann unser zweimalzweistimmiger Satz (S. 77) dienen. In der Regel wird man jedoch nur drei- oder vierstimmige Chöre verbinden.

Endlich kann von den verschiednen verbundnen Chören mannigfaltiger Gebrauch gemacht, ein Chor kann einfacher, der andre figurirter geführt werden, und was dergleichen mehr.

Für Alles dies bedarf es keiner neuen Regel, sondern nur Einer Betrachtung, die sich dann auch auf den eigentlich vielstimmigen Satz überträgt.

Die verbundnen Chöre sollen nämlich nicht blos allesammt, sie sollen auch jeder für sich als ein Ganzes erscheinen, und

bei jeder Trennung der einzelnen Chöre wird das Gefühl, dass jeder für sich ein Ganzes sei, so bestärkt, dass man auch bei dem Zusammenwirken angeregt ist, jeden Chor besonders zu vernehmen, so lange man ihn irgend von den andern unterscheiden kann. Dies ist auch der Tendenz der Kompositionsart ganz angemessen.

Es folgt nun daraus, dass man jeden Chor auch als ein in sich geschlossnes, in der Harmonie reines und vollständiges, besonders mit wohlgeführter Ober- und Bassstimme karakterisirtes Ganze behandeln muss, während man zwischen Stimmen verschiedner Chöre sich eher die im vielstimmigen Satze nicht immer zu vermeidenden Freiheiten oder Regelwidrigkeiten gestatten darf.

Sobald man aber jeden Chor als abgesondertes Ganze betrachtet, bieten sich die mannigfaltigsten Anwendungen von selbst dar. Während dem einen die Harmonie überlassen wird, kann der andre im Einklang oder Oktaven einhergehen, Haltetöne übernehmen u. s. w.

Alle diese Gestaltungen werden in der Lehre vom Instrumental- und Vokalsatze zu reiferer Betrachtung kommen, und bedürfen für jetzt nicht einmal einer besondern Uebung. Es genügt, im Voraus darauf hingewiesen zu haben*).

---

*) Hierzu der Anhang R.

Zweites Buch.

Die Begleitung gegebner Melodien.

19*

Einleitung.

Im ersten Buche haben wir uns die Mittel angeeignet, die das **Tonwesen** und der **Rhythmus** darbieten für künstlerische Aufgaben. Nunmehr schreiten wir zu der **Verwendung dieser Mittel auf künstlerische Zwecke** fort.

Zwar haben wir auch schon im ersten Buche, schon mit der Naturharmonie Tonstücke gebildet, die in ihrer Sphäre möglicherweise befriedigen, künstlerische Wirkung und Geltung haben konnten. Aber wir waren in den Mitteln beschränkt, also unfrei, und diese Tonstücke (wie alle bisherigen Arbeiten) waren nur Mittel zur Uebung, nicht um ihrer selbst willen gebildet. Unsre künftigen Arbeiten sind allerdings ebenfalls zur Uebung und Entwicklung unsrer Kräfte bestimmt; aber sie können schon für sich selber als Kunstleistungen gelten.

Wir gehen von hier aus alle **Aufgaben** durch, die sich dem Komponisten darbieten; beginnen aber wiederum mit dem Leichtesten. Die erste Aufgabe ist

die Begleitung gegebner Melodien.

Es sind zunächst zweierlei Arten von Melodien, deren Begleitung vom Komponisten gefodert werden kann:

die **Choralmelodien** und
die **weltlichen Volksmelodien**;

andre Melodien sind gewöhnlich schon von ihrem Erfinder mit der nöthigen Begleitung versehen.

Wir beginnen mit den Choralmelodien, als den einfachsten und zugleich wichtigsten.

Erste Abtheilung.

Die Begleitung des Chorals.

Die Choralmelodien, wie sie jetzt unserm Gottesdienst angeeignet sind, bieten sich uns wegen ihrer grossen Einfachheit als leichteste und nächste Aufgabe für Begleitung dar. Denn ihr Tonumfang ist meistens nicht ausgedehnt, ihre Melodieschritte sind meist ruhig, nicht zu weitgreifend und nicht zu unstät. Ihre taktische Einrichtung ist ungemein einfach; denn meistens bewegt sich, einige Durchgangstöne ausgenommen, die Melodie in lauter Takttheilen, nur selten von einer längern Note unterbrochen. Die Eintheilung in einzelne, meist sehr kurze Strophen, deren jede für sich gleichsam als ein Ganzes abschliesst, erleichtert die Uebersicht, Einrichtung und Behandlung*).

Auch die Textunterlage (wenn man gelegentlich schon jetzt an den Gesangvortrag der Choräle denken will) ist höchst einfach; jede Sylbe hat in der Regel einen Ton, dem sich allenfalls ein Durchgangston anschliesst. So ist in jeder Beziehung der Choral eine der einfachsten Aufgaben für Begleitung.

In andrer Hinsicht kann er aber auch eine der reichsten genannt werden. Denn eben die hohe Einfachheit seiner Melodie macht ihn geeignet, die mannigfaltigsten Harmonisirungen und Begleitungen zuzulassen; ja, die meisten Choräle haben eine so allgemeine Bestimmung, dass sie unter verschiednen Gesichtspunkten gar manche Art der Begleitung gestatten, deren jede für ihren Zweck, am rechten Ort, die beste, keine die allein und allgemein rechte zu nennen ist.

Hierzu kommt aber die religiöse und künstlerische Wichtigkeit

*) Die Choralstrophen (also die grössere rhythmische Anordnung des Chorals) haben, wie der erste Blick in ein Choralbuch zeigt, bei Weitem nicht jene Ebenmässigkeit, nach welcher unsre neuere Rhythmik (vergl. die Lehre von der ein- und zweistimmigen Komposition) strebt. Die Zahl der Strophen ist bald gerade, bald ungerade, die Strophen unter einander haben verschiedne — und oft nicht einmal symmetrisch geordnete Länge, die Schlüsse fallen oft auf gewesne Haupttheile oder Nebentheile; und alles dies wird um so auffallender, da die Bewegung des Chorals in seinen einzelnen Schritten eine so höchst einfache, ja einförmige ist. Allein für die harmonische Behandlung, unsern dermaligen Zweck, ist diese Weise des Rhythmus nicht von Einfluss; wir bekümmern uns also nicht darum.

der Aufgabe. Der Choral ist von den frühesten Zeiten her wie jetzt ein wesentlicher Theil des christlichen, besonders des evangelischen Gottesdienstes gewesen, und muss es für alle Zeit bleiben. Viele dieser Melodien haben uns von der Kindheit her, haben unsre Väter und Vorfahren seit Jahrhunderten erquickt, getröstet, gestärkt, — sind die Stimme des Volks gewesen, mit der es sich zum Evangelium bekannte und zur Heiligung erhob, sind ein starkes Rüstzeug der Kirche bei ihrer Reinigung und Erneuerung gewesen, — und werden mit all' diesen Erinnerungen, in all' dieser Macht auf die Nachkommen übergehen, wohl bis in die spätesten Jahrhunderte.

Noch heute, und immerfort treten sie würdig in unser Leben
als Volksgesang, von der Orgel geleitet,
als Orgelstück, von tiefer Bedeutsamkeit,
als Chorgesang, in einfacher Kraft.

So sind alle Vorstellungen, die wir mit dem Choral verknüpfen, erhebend. Ueberdem (sehen wir auf die äussere Bedeutung der Aufgabe) ist die Behandlung des Chorals ein wichtiger Theil der Berufspflichten aller Kirchen-Musiker, ein wichtiger, höchst ergiebiger Stoff für Kirchenmusik, — oft auch für weltliche Musik eine höchst wichtige, glücklich zu benutzende Form.

Gesichtspunkte für die Behandlung des Chorals.

Es ist schon oben gesagt worden, dass ein und derselbe Choral gar mannigfache, ja sehr viele Behandlungen zulässt, deren jede, aus ihrem Gesichtspunkt angesehen, wohl zu billigen ist. Besonders aber sind es drei Gesichtspunkte, von denen unsre Aufgabe zu betrachten, die Behandlung des Chorals zu bestimmen ist.

Erstens kann man blos den Zweck haben, die Choralmelodie, den Gemeinegesang auf die einfachste Weise zu begleiten. Hierzu würden denn diejenigen Harmonien zu wählen sein, welche sich am nächsten der Melodie anschliessen, sie am sichersten unterstützen; dies wird die Hauptrücksicht sein, und daneben wird man Bedacht nehmen müssen, in dem Gange der Harmonie das zu Dürftige oder zu Triviale, zu häufige Wiederholungen zu vermeiden, kurz, in keiner Hinsicht der Würde eines gottesdienstlichen Gesanges entgegen zu handeln. — Diese Behandlungsweise kann bisweilen die einzig zulässige sein, z. B. um den unsichern Gesang einer weniger gebildeten Gemeine zu leiten.

Zweitens wird man bei einem tiefern Eindringen in das Choralwesen gewahr, dass von den bessern Choralmelodien jede einen mehr oder weniger bestimmten Karakter ausspricht, für irgend eine gottesdienstliche Gefühlsrichtung den Ausdruck giebt, also typische Bedeutung hat. Eine künstlerische höhere Aufgabe

ist es, die Herausstellung dieses typischen Karakters zum Ziel der harmonischen Behandlung zu machen. Dass mit diesem Karakter der allgemeine Sinn des Textes, zu dem der Choral erfunden worden ist, meistens übereinstimmt, ist gewiss. Oft aber sind die ursprünglichen Texte entfernt worden und neue an ihre Stelle getreten, die nicht immer dem Sinn des Chorals entsprechen, auch wird ein und dieselbe Melodie bekanntlich oft zu den verschiedensten Texten angewendet, und sogar ein und dasselbe Lied fasst bisweilen Verse vom verschiedensten Inhalt in sich. Nicht unbedingt werden wir also, wenn wir dem typischen Karakter des Chorals nachgehen, zugleich den Text, oder gar die verschiednen Texte im Auge behalten können; wohl aber wird der passende, besonders der ursprüngliche Text uns sicherer zur Auffassung des Karakters, den der Choral hat, anleiten.

Drittens endlich können wir uns die Aufgabe stellen, nicht blos dem allgemeinen Karakter des Chorals und des Liedes, sondern auch dem besondern Sinn der einzelnen Verse mit unsrer Behandlung zu entsprechen. Dies wird aber mit der einfachen Weise, die jetzt unsre Aufgabe ist, nicht immer, — vielmehr oft nicht erreichbar sein, es wird dazu der Figurirungen und andrer später zu betrachtender Formen bedürfen. Wir werden also diese Behandlungsweise, allerdings die vollkommenste, hier noch nicht zu unserm Augenmerk machen können, sondern nur gelegentlich nach ihr hinblicken. Denn fern muss uns das stets vergebliche und unkünstlerische Streben bleiben,

> mit Mitteln etwas erreichen zu wollen, das ausser dem Bereich dieser Mittel liegt.

Dieses Streben ist nicht blos vergeblich, sondern auch verderblich; denn es verkehrt uns den Sinn dessen, was wir wirklich schon besitzen, und lässt uns zu spät und befangen zu dem, was wir eigentlich wollten, gelangen.

Soviel von dem Sinn unsrer Aufgabe. Unter jedem Gesichtspunkte können wir nun, materiell genommen, die Arbeit mannigfach leisten:

1. mehr- oder minderstimmig; wir werden meist die Vierstimmigkeit vorziehen;
2. mehr oder minder harmonisch reich;
3. die Stimmen mehr oder minder melodisch ausgebildet.

Ueberall werden wir endlich uns bald die Orgel, bald den Chorgesang vorstellen, — so allgemein, wie der Karakter beider Jedem schon vorschwebt, ehe er von demselben sich gründlich und erschöpfend unterrichtet hat.

Erster Abschnitt.

Allgemeine Auffassung der Melodie.

A. *Bestimmung der Tonart und Hauptmodulationspunkte.*

Sobald wir uns eine Choralmelodie zur Behandlung erwählt haben, müssen wir vor allen Dingen

die Tonart derselben

bestimmen. Wir kennen Vorzeichnung und Schluss als die beiden ersten Zeichen der Tonart; auch ist uns bekannt, welches die nächsten Ausweichungen für jede Tonart sind. Diese Merkmale (deren Kenntniss schon aus der allg. Musiklehre vorausgesetzt sein muss) insgesammt werden uns bei den meisten Melodien sicher leiten. Allein eine besondre Schwierigkeit tritt uns in diesem Punkte bei den Chorälen entgegen. Viele derselben stammen nämlich aus frühern Jahrhunderten (oder sind in deren Weise erfunden) und gehören weder einer unsrer Dur- noch Molltonarten an, sondern ältern von unserm Dur und Moll verschiednen Tonarten, die wir Kirchentöne nennen wollen.

Auf diese alten oder Kirchentonarten sind unsre bisherigen Grundsätze keineswegs sofort anwendbar. Wir begegnen Chorälen, die ohne Vorzeichnung geschrieben sind; sie müssten daher, nach unsern Begriffen, aus *C*dur oder *A*moll gehen, und demgemäss schliessen. Allein sie schliessen auf *G*, fangen auch wohl mit *G* an; doch sind sie auch nicht *G*dur angehörig, es herrscht nicht *fis*, sondern *f* in ihnen vor, sie schliessen auch meistens nicht mittels des Dominant-Akkordes (*d—fis—a—c*), sondern mittels des Dreiklangs auf der Unterdominante. — Andre Choräle scheinen *D*moll zu sein, aber sie haben nicht die Vorzeichnung von *D*moll, auch ist ihnen nicht *b*, sondern *h*, also der grosse Dreiklang auf der Unterdominante (S. 155) eigen; — und was dergleichen Abweichungen mehr sind. Endlich stossen wir gar auf Choräle, die in Vorzeichnung und Schluss unsern Tonarten angehörig scheinen und gleichwohl eine abweichende Behandlung fodern, wenn sie ihrem Karakter gemäss wirken sollen.

Es ist klar, dass unter solchen Umständen viele Choräle mit unsern bisherigen Kenntnissen nicht befriedigend gefasst werden können. Sie fodern noch einen Unterricht über das Wesen der alten Tonarten, in denen sie abgefasst sind; dieser Unterricht ist der Inhalt der zweiten Abtheilung dieses Buches.

Es ist aber ferner klar, dass wir, bevor wir uns über die Kirchentonarten verständigt haben, oft nicht im Stande sein werden zu bestimmen, ob ein gegebner Choral einer unsrer Tonarten wirklich angehört, oder nur den Anschein davon hat, eigentlich aber in einem der Kirchentöne geschrieben ist. Daher erfolgen einstweilen, als Uebungstoff, in der Beilage XI einige nach unsern Tonarten zu behandelnde Melodien.

Haben wir nun eine solche Aufgabe übernommen, und die Tonart des Ganzen, den Hauptton festgestellt, so ist zunächst die allgemeine Einrichtung der Modulation zu bedenken. Wir halten uns dabei zunächst an die rhythmische Abtheilung der Choräle.

Viele Choräle sind förmlich in zwei Theile getheilt; so z. B. in der Beilage No. XI die ersten vier. Bei andern ist diese Eintheilung nicht ausdrücklich angezeigt, wir erkennen oder fühlen sie aber aus der Anordnung des Ganzen heraus. So bei dem dritten Choral der Beilage No. XII, dessen zweite Hälfte die beiden ersten Strophen des Anfangs wiederholt, so dass schon dadurch ein nochmaliger Anfang, also eine Theilung des Chorals in zweimal drei Strophen bezeichnet wird.

Hat ein Choral die zweitheilige Form, so schliessen wir, wenn es die Melodie zulässt (dies ist bei den aus der Beilage XI gegebnen Beispielen No. 3, 5 und 6 nicht der Fall), in Durmelodien in der Dominante, in Mollmelodien in der Parallele.

Ferner bildet, wie schon gesagt, jede einzelne Strophe des Chorals einen Abschluss, der durch Pause oder Zwischenspiel, oder wenigstens durch längeres, willkührliches Anhalten von dem weitern Fortgange getrennt ist. So haben wir denn jede Strophe als einen besondern Theil des Ganzen zu behandeln und in der Regel mit einem Ganzschluss oder Halbschluss abzuschliessen; wir benutzen also jeden Strophenschluss als einen Ziel- und Ruhepunkt der Modulation, auf dem dieselbe regelmässig, mit mehr oder weniger Befriedigung abbricht*).

Es ist daher für jeden Strophenschluss zu überlegen:

welcher Ausgang der Modulation dabei möglich,

welcher nach dem Gange des Ganzen der nächste und natürlichste,

*) Nur ausnahmsweise kann der schliessende Akkord ein Sextakkord sein oder der Schluss sich in einen Trugschluss verwandeln, mithin sogar als letzten Akkord einen Septimenakkord oder eine Umkehrung desselben (s. das Beispiel von Seb. Bach im Anhang T. No. 1/463) haben. Dass diese Schlussweisen nur unvollkommen oder gar nicht befriedigen können, ist einleuchtend; sie können nur in einem besondern Ausdrucke, der dem Komponisten (vielleicht auf Anlass des Textes) nothwendig ist, Anlass haben, auf den wir aber jetzt nicht eingehen.

welcher nach allgemeinen Grundsätzen oder dem Karakter des Chorals, oder endlich nach dem besondern eben hier zu offenbarenden Sinn der **vorzüglichste** ist.

B. *Uebersicht aller Schlüsse.*

Bei der Wichtigkeit, die die Strophenschlüsse als Hauptmomente und Zielpunkte der Modulation für uns haben, ist eine genaue Vorbereitung auf sie um so mehr nöthig, je zahlreichere Schlüsse in jedem Choral erfodert werden; die meisten Choräle bestehen aus vier, viele aus fünf und mehr Strophen.

Welche Schlussformen stehen uns nun zu Gebot? —

Erstens der Ganzschluss, der bekanntlich von dem Dominantakkord ausgeht, auf den tonischen Dreiklang. Statt des Dominantakkordes können auch der grosse und kleine Nonenakkord, auch die von ihnen abgeleiteten Septimenakkorde (diese bilden jedoch nur unvollkommne Schlüsse) gesetzt werden; selbst der Dominant-Dreiklang ist zulässig, — ausser bei der letzten Strophe.

Zweitens ist uns bisweilen (nämlich bei solchen Chorälen, in denen wenigstens eine theilweise Anlehnung an das System der Kirchentonarten stattfindet) noch eine zweite Art des Ganzschlusses nöthig, der vom Dreiklang der Unterdominante auf den der Tonika geht —



und **Kirchenschluss** heisst*). Dass er nicht so befriedigend abschliesst, als der eigentliche Ganzschluss ist einleuchtend; die beiden Akkorde bezeichnen nicht einmal die Tonart mit Bestimmtheit (die Formeln in No. 428 könnten auch Halbschlüsse in *F*dur sein) und der Dreiklang der Unterdominante erweckt nicht das Vorgefühl des Schlussakkordes und Schlusses, weil er nicht das Bedürfniss hat, sich in ihn aufzulösen, wie der Dominant-Akkord. Allein er ist, wie gesagt, in der Choralbehandlung nicht wohl zu entbehren und es kommt daher auf das Maass von Befriedigung in ihm nichts weiter an.

Ohnehin können Ganzschluss und Kirchenschluss für einzelne Strophen unvollkommen gebraucht werden; nur das Ende des Gan-

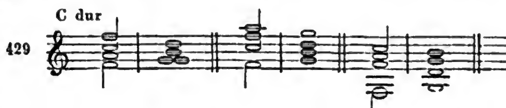
---

*) Dass er keineswegs der einzige Kirchenschluss oder dem System der alten Tonarten eigne Schluss ist, werden wir bei der Lehre von diesen erfahren.

zen und des ersten Theils (wenn ein solcher markirt ist) fodern wo möglich einen vollkommen Ganzschluss.

Drittens der Halbschluss. Er bildet sich bekanntlich aus dem Fall des tonischen Dreiklangs in den Dreiklang der Oberdominante.

Allein nicht immer können wir ihn in den Choralen so bilden, oder durch einen andern Schluss ersetzen. Die Nachwirkungen des Systems der Kirchentöne — oder eigne Bestimmung des Komponisten machen bisweilen eine zweite Art des Halbschlusses nothwendig, die sich aus dem Dreiklang der Unter- und Oberdominante



bildet, — mithin aus zwei Akkorden, die nicht einmal harmonischen Zusammenhang mit einander haben. So unvollkommen dieser Schluss auch sei, so nothwendig muss er doch an einzelnen Stellen angewendet werden; wir haben ihn schon in No. 112 angewendet, wo der periodische Bau ohnehin von untergeordneter Bedeutung war*). — Merken wir uns, dass der letzte Akkord der Halbschlüsse in Dur und Moll ein grosser Dreiklang sein muss, weil beide Tongeschlechte auf der Oberdominante einen grossen Dreiklang haben.

Hiernach fragt sich nun bei jedem zu bearbeitenden Choral: welche der hier aufgewiesnen Schlüsse sind möglicherweise in demselben anwendbar?

Die allermeisten Choralstrophen gehen mit einem stufenweisen, einen Ganz- oder Halbton grossen Schritt auf- oder abwärts, in *C*dur z. B. von *c* nach *d* oder *d* nach *c*, von *h* nach *c* oder *c* nach *h*. Der letzte Ton nun muss für alle Schlüsse Bestandtheil eines grossen oder kleinen Dreiklangs werden, weil alle auf einen solchen fallen; für die Halbschlüsse muss der Dreiklang ein grosser sein, weil der Dominantdreiklang in Dur und Moll ein grosser ist. Gehen wir nun hiernach alle möglichen Fälle durch; wir setzen dazu den letzten Ton als Grundton, kleine und grosse Terz (bei den Halbschlüssen nur als letztere) und Quinte.

---

*) Dass ein Vordersatz gelegentlich auch mit einem Kirchenschluss abgerundet werden kann, sehen wir in No. 156. Hier kommt nichts weiter darauf an.

430 

					Dur.	Moll.
GS.*)	c =	1 =	g	c =	C	C
	. .	k3 =	e	a =	. .	A
	. .	g3	.	.	.	.
	. .	5	.	.	.	.
KS.	c =	1 =	.	.	.	.
	. .	k3	.	.	.	.
	. .	g3	.	.	.	.
	. .	5	.	.	.	.
HS.	c =	1 =	.	.	.	.
	. .	g3	.	.	.	.
	. .	5	.	.	.	.

					Dur.	Moll.
GS.	h =	1 =	.	.	.	.
	. .	k3	.	.	.	.
	. .	g3	d	g	G	.
	. .	5	h	e	.	E
KS.	h =	1 =	.	.	.	.
	. .	k3	.	.	.	.
	. .	g3	c	g	G	.
	. .	5	a	e	.	E.
HS.	h =	1 =	a	h	.	E.
	. .	g3	c	g	C.	C.
	. .	5	a	e	.	A.

In gleicher Weise ergeben sich die mit *c—d* und *d—c* möglichen Schlüsse hier.

431 

					Dur.	Moll.
GS.	d =	1	.	.	.	.
	. .	k3	.	.	.	.
	. .	g3 =	f	b =	B	.
	. .	5	.	.	.	.
KS.	d =	1 =	.	.	.	.
	. .	k3	.	.	.	.
	. .	g3	.	.	.	.
	. .	5	c	g	G	G
HS.**)	d =	1 =	c	d	G	G
	. .	g3	as	b	Es	.
	. .	5	c	g	C	C
			f	g	C	C

					Dur.	Moll.
GS.	c =	1 =	g	c =	C	C
	. .	k3	e	a	.	A
	. .	g3	.	.	.	.
	. .	5	c	f	F	.
KS.	c =	1	.	.	.	.
	. .	k3 =	d	a	.	A
	. .	g3	.	.	.	.
	. .	5	b	f	F	.
HS.	c =	1 =	b	c	F	.
	. .	g3	.	.	.	.
	. .	5	b	f	B	.

---

*) GS. bedeutet hier Ganzschluss, KS. Kirchenschluss, HS. Halbschluss, k3 kleine, g3 grosse Terz. Die Formel heisst so: Wenn *c* als Grundton genommen wird, so ist ein Ganzschluss möglich mit *g—h—d—f* nach *c* in *C*dur oder *C*moll. Statt der angedeuteten Nonen-Akkorde können auch die abgeleiteten Septimen-, statt der Grund-Akkorde auch Umkehrungen genommen werden.

**) Es versteht sich, dass man nicht blos mit dem Dreiklang *c—e—g* oder *c—es—g* nach dem Dreiklang auf *d* gehen, sondern dafür auch den Sext-Akkord *e—g—c* oder *es—g—c* setzen kann. Ob übrigens jeder hier als möglich aufgeführte Schluss auch ein zusagender ist (z. B. der Halbschluss in *Es*, der entweder im ersten Akkord zur Verdopplung der Terz, oder zum Fortschreiten der Aussenstimmen in grossen Terzen (S. 306) oder zum Eintritt mit einem Quartsext-Akkord führt) ist eine später eintretende Frage.

Andre Strophenschlüsse zeigen eine Wiederholung des letzten Tons oder einen Terzenfall; es hängt hier vom Bearbeiter und der Beurtheilung des besondern Falles ab, die beiden letzten Töne als dem Schlussakkord angehörig zu behandeln und den einleitenden Akkord auf den vorhergehenden (drittletzten) Ton zu legen, wie hier —



bei a, oder die ganze Schlussformel an die beiden letzten Töne zu knüpfen, wie bei b.

Nun erst fragen wir, welcher von allen möglichen Schlüssen in jedem besondern Falle vorzuziehen ist.

Betrachten wir nach dieser Anleitung vorläufig einige Choräle, zuerst den: Ich singe dir mit Herz und Mund.



Vorzeichnung und Schlusston zeigen die Tonart *B*dur; der Schluss kann vollkommen regelmässig mittels des Dominant-Akkordes geschehen. Allerdings wär' es auch möglich in *G*moll zu schliessen und die Vorzeichnung würde bekanntlich auch dieser Tonart entsprechen. Aber der Schluss würde ein unvollkommner sein; und überdem sehen wir allenthalben *f* in der Melodie, während *G*moll nicht *f* sondern *fis* hat.

Der Choral enthält vier Strophen, deren zwei und zwei sich schon durch die Länge, dann aber auch durch die letzte Tonfolge (Strophe 2 und 4) gleichen. Da nun auch die zweite Strophe einen Schluss in der Dominante zulässt, so dürfen wir die zwei ersten Strophen als ersten Theil des Chorals auffassen*).

*) In diesem Fall hat die Abgränzung eines ersten Theils keinen weitern Vortheil für die Behandlung, als dass sie sogleich die Modulation bestimmt. In umfassendern und verwickeltern Fällen ist der Vortheil entschiedner.

Die erste Strophe bietet denselben Schluss dar, im Hauptone. Sie könnte auch in der Parallele (*G*moll) schliessen, und es würde dabei nichts thun, dass der Schluss ein unvollkommner wäre, mit der Terz in der Oberstimme des letzten Akkordes. Nach den Modulationsgrundsätzen kann uns aber eine so frühzeitige Ausweichung in die Parallele nicht willkommen sein.

Die zweite Strophe schliesst als erster Theil in der Dominante. Sie könnte, mittels des Nonen-Akkordes (*f—a—c—es—g*) ebenfalls im Hauptone schliessen. Allein auch abgesehen von der Gelegenheit, hier einen ersten Theil frisch und befriedigend abzugränzen, würde eine Wiederholung des Schlusses im Hauptone lahm gewesen sein, hätte übrigens auch die Harmonie verwickelt, die sich *F*dur zuneigt.

Wollten wir nun auch die dritte Strophe mit einem Ganz-Schluss enden, so könnte dies in *F* geschehen, nämlich mittels des Nonen-Akkordes, oder *e—g—b—d*; allein auch hier würden wir einen Schlussfall unmittelbar wiederholen, und nichts wirkt so eintönig, als eine Wiederholung in den hauptsächlichsten und fühlbarsten Punkten. Wir könnten auch in *C*moll oder gar *As*dur schliessen; aber das Alles liegt uns in einem so kleinen, einfachen Satze viel zu fern.

Allein — haben wir nicht schon die ersten Strophen als ein Ganzes, als einen ersten Theil angesehen, der auf der Dominante schliesst? Folglich können wir die beiden letzten Strophen als zweiten Theil fassen, der von der Dominantentonart wieder in den Hauptton zurückkehrt. Dem entspricht auch gleich der Anfang der dritten Strophe, wie die Einrichtung des Textverses. Wir sehen also nun, dass die dritte Strophe, als Vordersatz in der Periode des zweiten Theils, ganz regelmässig einen Halb-Schluss macht, von der Tonika auf die Dominante; nachher wird der Ganz-Schluss um so befriedigender eintreten.

Ein zweites Beispiel sei der Choral: Ich will dich lieben, meine Stärke.



Dieser Choral ist, wie man sieht, förmlich in zwei Theilen abgefasst. Die Tonart des Ganzen ist unverkennbar *G*moll; die nächste Ausweichung würde daher in die Parallele, nach *B*dur, gehen, und dem entspricht der Schluss des ersten Theiles. Hiermit haben wir die beiden wichtigsten Zielpunkte der Modulation festgestellt, denen sich alles Uebrige fügen muss.

Die erste Strophe könnte nun ebenfalls nach *B*dur geleitet werden, wenn dies nicht dem bereits festgesetzten Theilschlusse vorgreifen und Eintrag thun würde; wir ziehen daher den Halbschluss von der Unterdominante auf die Oberdominante vor.

Die dritte Strophe kann mit einer förmlichen Ausweichung einen Ganz-Schluss in *D*dur, oder nur einen Halbschluss auf dem Dreiklang der Dominante machen.

Als drittes und letztes Beispiel folge hier der Choral: Ach mein Herr Jesu, dein Nahesein.



Diese Melodie bietet der Behandlung desswegen eine kleine Schwierigkeit, weil fünf ihrer Strophen sich nach einem Schluss in der Tonika zu drängen scheinen, und zwar stets in gleicher Weise, durch *a—g*. Man müsste daher, sollte das Einfachste festgehalten werden, fortwährend in *G*dur bleiben; — auch die vorletzte Zeile ist geeignet, einen Halbschluss in *G* zu machen, obwohl geneigter, nach *D*dur förmlich auszuweichen.

Allein es ist klar, dass diese einfachste Behandlung hier zu unleidlicher Eintönigkeit führen würde. Nehmen wir nun voraus an, dass die vorletzte Strophe nach *D*dur modulirt, so frägt sich, was die übrigen fünf Schlussfälle werden sollen? — Das *a—g* kann zum Schlusse

in *G*dur, durch den Dominant-Akkord *d—fis—a—c*,
in *C*dur, durch den Nonen-Akkord *g—h—d—f—a*,
in *E*moll, durch den Dominant-Akkord *h—dis—fis—a*

benutzt werden, bietet uns also zum Hauptton und der Oberdominante die Tonart der Unterdominante und Parallele des Haupttons dar. Wir sind daher zu allen nächstliegenden Modulationen in Stand gesetzt.

Die erste Strophe schliessen wir im Hauptlone, um diesen zu befestigen, die letzte muss ohnehin ihm angehören.

Den Schluss in der Unterdominante stellen wir, seinem Karakter gemäss, so nahe wie möglich an das Ende, also in die vierte Strophe; dadurch wird die Modulation der folgenden Zeile um so mehr gehoben, deren Melodie ohnehin hinabführt und eines erfrischenden Mittels bedarf, um nicht zu ermatten.

Die zweite und dritte Strophe gehören folglich dem Parallelton an. —

Man sieht leicht, dass mehr als eine abweichende Anordnung hätte getroffen werden können; man hätte z. B. die zweite Strophe in *E*moll, die dritte in *C*dur, die vierte wieder in *E*moll, oder die dritte in *G*dur schliessen können. Allein wo wäre die ruhige Masse von *E* geblieben, die wir oben aus zwei Strophen bildeten? Und wo der entschiedne Gegensatz von Unter- und Oberdominante? Dafür wären wir auf schon dagewesene Tonarten zurückgekommen, —

*E*moll, *C*dur, *E*moll,
*G*dur, *E*moll, *G*dur, —

hätten also zerstreut modulirt und schon dagewesene Töne durch stumpfes Zurückkommen auf sie abgenutzt.

Wir hätten auch statt *E*moll die Tonart der Unterdominante, *C*dur, in zwei Strophen anwenden können. Allein dann würde der herabziehende Karakter der Modulation in die Unterdominante zu dauernd hervorgetreten sein, und wir hätten gegen fünf Durstrophen eine einzige Mollstrophe gehabt, während im obigen Entwurf ein besseres Ebenmaass herrscht, nämlich zwei Mollstrophen gegen vier Durstrophen, oder,

zwei Strophen für den Hauptton,
zwei für die Dur- und
zwei für die Moll-Ausweichungen.

Eine so in grössern Massen zusammengehaltne, nicht hin- und her-, sondern bestimmt fortschreitende Modulation ist nicht nur die einfachere, sondern auch (vergl. S. 229) die grossartigere und würdigere, desshalb aber der Würde kirchlichen Gesangs im Allgemeinen entsprechender.

Soviel über die Anlage der Choralarbeit. Betrachten wir die Grundsätze, die uns dabei geleitet haben, so sehen wir, dass unser eigentliches Ziel nur die allgemeine Zweckmässigkeit, — eine natürliche, frisch (aber nicht unruhig) und folgerecht sich entfaltende Modulation — gewesen ist, ohne weitere Rücksicht auf die einzelnen Momente der Melodie, auf den Inhalt des Textes und den besondern Sinn, in dem wir diese oder jene Stelle aussprechen möchten.

Wir müssen uns daher erinnern, dass jene Modulationsentwürfe, die wir aus dem bisherigen Gesichtspunkte zweckmässig nennen durften, aus allen den oben angedeuteten Rücksichten mancherlei Aenderungen erleiden können. Solche Aenderungen werden wir uns auch dann unbedenklich erlauben, ja als Nothwendigkeit anerkennen, wenn der melodische Inhalt einer Strophe in der für sie vorausbestimmten Tonart keine natürliche und zweckmässige Harmonie zuliesse.

Zweiter Abschnitt.

Anlage der Harmonie.

Sobald die Strophenschlüsse festgesetzt sind, ist der Harmonie jeder Strophe ihr Ziel angewiesen. Auf dieses Ziel ist sie nun

bestimmt und sicher und damit würdig

loszuführen, nach den über Akkordfolge schon mitgetheilten Grundsätzen. Wiederum fragen wir also zuerst

nach den nächstliegenden und gehörigsten

Akkorden, sehen sodann

auf Folge und Zusammenhang

und gehen dabei entschieden auf unser jedesmaliges Ziel los, ohne unnöthige Wiederholung oder Hin- und Herschwanken. Wir nehmen dabei auf Mannigfaltigkeit Bedacht, besonders wo die Melodie uns zu Monotonie verleiten könnte, und ziehen im Allgemeinen kräftige und würdige Wendungen, entsprechend der kirchlichen Würde und Erhebung, den weichen oder gar weichlichen oder auch trivialen vor.

Daher vermeiden wir im Allgemeinen zu häufige Umkehrungen, besonders Quartsext-Akkorde; letztere besonders, die uns früher so geeignet zur Einleitung des Schlusses erschienen, würden hier die Harmonie einförmig und schwächlich machen, da wir der Schlüsse so viele, und nach so kurzen Zeilen, haben.

Aus gleichem Grunde sind in der Regel auch solche Akkordfolgen zu vermeiden, in denen Bass und Diskant mehrere Akkorde hindurch in Sexten oder Terzen mit einander gehen, z. B.

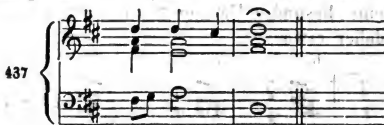
436 

Denn bei dem Uebergewicht der äussern Stimmen verbreiten solche Folgen leicht Eintönigkeit und Weichlichkeit über die Harmonie, wenn diese auch an und für sich selbst wohl und kräftig organisirt ist. Dass am rechten Ort übrigens diese und jede allgemeine Regel zurücktreten darf und muss hinter die Tendenz der besondern Aufgabe, ist uns längst bekannt.

Aus der ganzen Anlage der Choralmelodie folgt schon, dass in der Regel jeder Ton der Melodie seinen besondern Akkord erhält, also ein Akkordton ist. Hierbei müssen wir jedoch Einiges vorausbemerken.

Erstens ist es zwar das Einfachste, dass jedem Melodieton ein eigner Akkord zuertheilt wird. Aber es kann, wie wir einstweilen schon an No. 438 sehen, ein Akkord auch für mehrere Melodietöne beibehalten werden; es kann

zweitens ein Melodieton als Vorhalt betrachtet und gebraucht werden, mithin als Bestandtheil des vorigen Akkordes; so könnte man z. B. die letzte Strophe des Chorals „Auf hinauf zu deiner Freude" (Beilage XI No. 1) in dieser Weise behandeln.



Drittens kann ein Melodieton als blosser Durchgang aufgefasst, z. B. der Schluss der dritten Strophe von No. 435 so behandelt werden.



Beide Weisen, besonders die in No. 438 gezeigte, sind freilich nicht so kraftvoll als die Setzung eines besondern Akkordes auf jeden Melodieton.

Viertens treffen wir in unsern Melodien, z. B. in der dritten und fünften Strophe von No. 435, hin und wieder statt der Takttheile grössere Noten für eine Sylbe. Dann hängt es von uns ab, denselben einen einzigen, oder jedem darin enthaltnen Takttheil einen besondern Akkord zu geben, z. B. die dritte Strophe von No. 435 auf eine von diesen Weisen —



zu behandeln. Im letztern Falle wird die Harmonie rüstiger und gleichmässiger einherschreiten; im erstern kann das Verweilen aller Stimmen einen sanften Nachdruck bewirken.

Auch da, wo einer Silbe zwei Takttheile, aber verschiedne zusammengebundne Noten (z. B. im vorletzten Takt der ersten

und zweiten Strophe von No. 435) zufallen, kann für beide Töne Ein Akkord angewendet werden. Doch ist hier das Gebräuchlichere und Kräftigere, jedem Ton einen besondern Akkord zu geben und so den rüstigen Einherschritt des Ganzen zu unterhalten.

Endlich fünftens finden wir (z. B. im vorletzten Takte desselben Chorals) bisweilen eine Taktheilnote in zwei Taktglieder zerfällt, statt eines Viertels zwei Achtel. Hier hängt es von uns ab, den einen oder den andern Ton als Durchgang zu betrachten, oder jedem seine besondre Harmonie zuzuertheilen; jene Choralstelle könnte daher etwa so:



behandelt werden. Jede dieser Auffassungen kann an ihrem Orte wohl angewendet sein, gewöhnlicher aber ist die Behandlung eines der Töne als Durchgang, wie bei a und b; nur fragt sich, welcher von beiden Durchgang und welcher Akkordton sein soll? — Wo nicht der Melodiegang selbst den einen Ton als harmonieeigen, als wesentlich, den andern als zugesetzt bezeichnet, folgen wir dem Gang unsrer Harmonie und nehmen denjenigen als Akkordton, der sich nach dem Zusammenhange der ganzen Modulation am besten dazu eignet.

Ungewöhnlicher ist die Besetzung jedes Taktglieds mit besondern Akkorden, da dies den ruhigen und würdigen Gang der Harmonie leicht stört und die Modulation überladet; daher gewinnt hier, wenn einmal zwei Akkorde angewendet werden sollen, die engste Akkordverbindung, z. B. bei c, in der Regel den entschiedensten Vorzug. Doch kann diese sowohl, als eine fremdere, z. B. bei d, sehr wohl geeignet sein, einer Textstelle oder dem Harmoniegange noch einen besondern körnigen Nachdruck zu geben.

Nach diesen Vorerinnerungen wenden wir uns zu der Arbeit selbst, und zwar zu unserm ersten Choral, No. 433.

Seine erste Zeile soll im Haupttone schliessen, wir wissen also, dass die beiden letzten Töne mit dem Dominant- und tonischen Akkorde begleitet werden; auch ist es das Natürlichste, vom tonischen Akkorde zu beginnen, also dem ersten *f* der Melodie den Dreiklang *b—d—f* zuzuertheilen. Zwischen diesen feststehenden Punkten ist nun die weitere Harmonie zu finden.

Noch dreimal erscheint nach dem Anfange jenes *f* in der Melodie, und wir werden sowohl die nackte Wiederholung des ersten

Dreiklangs zu monoton, als den Durchgang durch seine Umkehrungen



für die Würde des Chorals zu trivial finden. Es müssen also neue Akkorde eingeführt werden.

Der nächste, und darum schon beste, ist der Dreiklang auf der Dominante. Von hier wieder ist der nächste Fortschritt, näher selbst, als der Rücktritt in den eben verlassnen Akkord der Tonika, die Verwandlung des Dominant-Dreiklangs in den Dominant-Akkord selbst, der dann wieder in den tonischen Dreiklang führt. Sonach würde dieser Grundbass

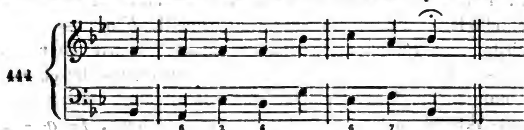


gefunden sein; wir ziehen aber eine geschmeidigere Umkehrung —



vor, und zwar die bei c als die förderndste, da die bei a und b wieder mit demselben Basse schliessen, mit dem sie begonnen.

So bleiben nun noch die Töne *b* und *c* zu harmonisiren; der erstere könnte mit dem tonischen Dreiklange begleitet werden, wenn dieser nicht schon dagewesen wäre, — oder mit der Unterdominante (*es—g—b*), wenn diese zu Anfang wohl angewendet wäre. Wir ziehen also den Dreiklang auf *g*, die Erinnerung an die Paralleltonart vor. Und eben, weil dieser Akkord, obgleich wir nicht wirklich ausgewichen sind, uns doch an die Paralleltonart erinnert, bauen wir darauf weiter, und nehmen zu dem folgenden Melodieton den Dreiklang auf *c*, die Unterdominante von *g*. So würde also die Harmonie der ersten Choralstrophe diese Gestalt,



haben. Wir sehen hier, ausser allem bisher Bemerkten, den Bass in bestimmter Richtung sich erheben und zum Schlusse wieder senken; die Erhebung geschieht in zwei Quartenschritten, also einheitsvoll, — und dies wäre ein neuer Grund, zu dem Melodieton *b* keinen andern Akkord zu wählen. Der folgende Sext-Akkord

leitet das Herabschreiten des Basses mild ein, während der Dreiklang uns zu einem steifen Gang in den letzten vier Basstönen bringen würde.

Dass wir aber bei der harmonischen Anlage zunächst den Bass berücksichtigen, ihm eine entschiedne, bedeutende Fortschreitung geben, ist in der Wichtigkeit dieser Stimme, als einer äussern und darum bemerkbarern und wirksamern, wohl begründet. Denken wir vollends dabei an das Orgelspiel, wo der Bass in der Regel von einem selbständigen und kräftig ansprechenden Pedal ausgeführt wird, so muss diese Stimme an Bedeutung noch gewinnen.

Nun erst sehen wir auch vollkommen ein, warum der Anfang nicht mit einem Quartsext- oder Terzquart-Akkord auf dem zweiten Melodieton



eingeleitet werden konnte. Wie unpassend und matt wäre der erstere gewesen! und wie unbedeutend bei b die Folge zweier Umkehrungen desselben Akkordes! Aber noch nachtheiliger würde die Aufopferung jenes konsequenten Einhergangs des Basses, den wir oben erlangt, gewesen sein.

Die folgende Strophe soll nach *F*dur gehn; es ist daher natürlich, dass sie sich sobald als möglich dahin wende, um die neue Tonart mit Entschiedenheit und Fülle hinzustellen. Ohnehin giebt es für ihren ersten Ton *c* keine nähere Harmonie, als den Dreiklang der Dominante, den wir übrigens als Sext-Akkord anwenden, weil wir den Bass nicht wieder mit dem eben dagewesnen *f* beginnen lassen möchten. Diesen Dominant-Dreiklang sehen wir aber so an, als wär' er ein tonischer und lassen ihm zum wirklichen Uebergang den Dominant-Dreiklang der neuen Tonart, *c—e—g*, folgen. Dass der Dreiklang hier als Uebergangsmittel genügt, ist nach S. 187 klar (denn von allen Tonarten, in denen dieser Akkord befindlich — *C*dur, *G*dur, *E*moll, *F*moll, *F*dur, — ist letztere am nächsten mit *B*dur verwandt); damit haben wir aber noch den Dominant-Akkord zum wirklichen Strophenschluss frisch erhalten. Es ist natürlich, dass der Dominant-Dreiklang, als wär' er der Dominant-Akkord selbst, zum tonischen Dreiklang, *f—a—c*, führt.

Nun fodert noch ein Ton, *g*, seine Harmonie; denn das andre *g* gehört dem Dominant-Akkord an. Was könnte *g* in einem Akkorde sein? —

Zunächst läg' uns wieder der Dreiklang auf der neuen Dominante, wenn derselbe nicht eben dagewesen wäre und der folgende

Dominant-Akkord nach ihm matt, fast als eine blosse Wiederholung erscheinen würde. — Der Dreiklang auf *es*, den wir wählen könnten, liegt ja noch hinter *B*dur, und wir gehen vorwärts nach *f*. Hiernach böte sich uns der kleine Dreiklang auf *g* dar, oder — um den Uebergang nach *f* recht zu bestärken — der grosse Dreiklang oder Septimen-Akkord auf *g*.

Allein, ist die kleine Zeile, welche in *F*dur stehen soll, einen so verstärkten Uebergang werth? — Wenn wir nicht besondre Gründe dafür haben, werden wir den Uebergang nach *C* vermeiden; dann aber ist das Nächste, den Uebergangs-Akkord *g—h—d—f* in einen einheimischen Akkord *g—b—d—f* zu verwandeln, wie wir schon S. 205 gelernt*). Nun also heisst die zweite Strophe unsers Chorals so.



Hier folgen nun die letzten Zeilen mit drei Bässen,

447

A.

B.

C.

*) Hier noch eine andre Weise, auf jenen Akkord zu kommen.

Das letzte *g* muss nach unsrer obigen Annahme den Dominant-Akkord auf *c*, also *c—e—g* und *b* erhalten. Dieser Akkord enthält den Dreiklang *c—e—g* und die Septime, ja, er ist erst Dreiklang gewesen (*S.* 89), ehe er Septimen-Akkord wurde. Sein Dreiklang aber, *c—e—g* erinnert (S. 84) an *C*dur. — Wie also, wenn wir in diese Tonart gehen wollten? Dann brauchten wir *g—h—d—f* oder *h—d—f—g*. Wir wollen es (in Gedanken) setzen. Aber — wir mögen ja nicht nach *C*dur ausweichen, sondern wollen in *F*dur bleiben. Also müssen wir *g—h—d—f* meiden, — oder vielmehr nur das *h* darin, das in *F*dur nicht vorhanden ist. Wir verwandeln also *h* in *b*, oder *h—d—f—g* in *b—d—f—g*, wie wir S. 205 gelernt haben.

Diese Induktion oder Hinführung auf den nöthigen Akkord findet oft ihre Anwendung in den Chorälen.

zu denen es nur einiger Bemerkungen bedürfen wird; dass übrigens noch gar manche Harmonisirung möglich ist, wird jeder, der uns bisher gefolgt ist, ermessen.

Bei A tritt der Sekund-Akkord *es—f—a—c* aus dem vorangehenden Schluss-Akkord *f—a—c* unmittelbar hervor und giebt, nach der Natur der Umkehrungs-Akkorde, dem Harmoniegang sogleich höhere Beweglichkeit. Zugleich sind wir durch ihn auf das Schnellste und Entschiedenste in den Hauptton zurückgekehrt, der unser nunmehriger Zielpunkt ist. Die folgenden waldhornmässigen Harmonien könnten bei häufigerer oder unzeitiger Anwendung leicht gegen die kirchliche Würde verstossen; man muss dabei erwägen, ob die sonstige Behandlung des Chorals diese Würde genugsam aufrecht hält, und wie weit der Text eine leichtere Auffassung rechtfertigt.

Bei B ist die Rückkehr in den Hauptton in der ersten Hälfte der Strophe unentschieden geblieben, gegen die oben (S. 306) aufgestellte allgemeine Regel. Um so stärker erfolgt sie aber nun, da man in die Unterdominante, *Es*dur, förmlich übergeht, und nun erst sich in den Hauptton erhebt. Entschieden wird dieser erst im vorletzten Takte.

Bei C wollte der Bass den Rückschritt auf seinen ersten Ton (*f, g, f*) vermeiden; daher der Sext-Akkord. Das Nächste wäre gewesen, nun den Dreiklang auf *B* folgen zu lassen, dann wäre aber der Bass mit der Oberstimme drei- oder viermal in Terzen fortgeschritten. Man wandte sich daher in förmlicher Ausweichung nach der Parallele des Hauptons.

Hierdurch ist ein Querstand*) in die Harmonie gekommen, den man jedoch mittelst eines Durchganges

448



leicht mildern könnte. Dass er durch Aenderung des Basses (statt *a fis*, *f fis* oder *a d* u. s. w.) zu vermeiden, ist ebenfalls bald zu sehen; nur wäre damit der ebenmässige Gang des Basses eingebüsst. Man könnte daher jenes querständige *fis* in *f*, also den grossen Sext-Akkord in einen kleinen verwandeln; dadurch würde die Strophe eine ernstere Wendung bekommen (die Folge zweier

*) Man vergleiche hierbei den Anhang I. zur siebenten Abtheilung, über Querstände.

trüber Dreiklänge und besonders der fremdere Eintritt des kleinen Dreiklangs bewirkte es) und besser in der bei A gezeigten Weise, als so, wie bei C zu Ende geführt. Denn bei A vollführt die Strophe ihren Halbschluss auf die würdigste Weise, mit den Dreiklängen der Unterdominante, Tonika und Oberdominante; bei C dagegen muss der abgeleitete Akkord *e—g—b—d* noch einen Uebergang machen nach der Dominanten-Tonart, und der Bass schleicht in halben Tönen zum Schlusse. — Man könnte, von dem fremden Dreiklang angeregt, auch eine Wendung nach *C*moll nehmen und den Choral so

449 

zu Ende führen, wenn dieser fremdere und ernstere Ausgang irgend einmal dem Sinn eines untergelegten Verses, oder einer irgend wodurch angeregten Intention entspräche. In diesem Fall hätte man also einen Uebergang in die Parallele der Unterdominante gemacht, und zwar kurz vor dem Ende, wo fremdere Ausweichungen in der Regel (S. 229) nicht an ihrer Stelle sind; dadurch würde denn im vorletzten Takt die nochmalige Berührung der Oberdominanten-Tonart rathsam, um von ihr aus beruhigender in den Hauptton zurückzukehren und befriedigend zu schliessen.

Wir sehen wohl, dass bei diesen Arbeiten, wenn sie gründlich unternommen werden, alle Grundsätze und Formen der Harmonie in Anwendung kommen. Dies aber ist eben der nächste Gewinn, den wir aus der Choralbehandlung für unsre Bildung ziehen, dass wir unsre harmonische Einsicht befestigen und immer gewandter und umsichtiger in Thätigkeit setzen. Es ist also dringend nothwendig, — und wird als

Fünfundzwanzigste Aufgabe

bezeichnet, für die die Beilage XI. einige Choralmelodien mittheilt, — dass der Jünger sich vielfältig an Harmonie-Entwürfen für Choräle übe. Anfangs wird er wohl thun, bei jedem Choral auf die im Allgemeinen zweckmässigste Behandlung, wie sie oben gezeigt ist, loszugehen, und nur die zunächst sich darbietenden abweichenden Wendungen nachdrücklich zu versuchen, überall sich aber bestimmte Rechenschaft von den Gründen seines Verfahrens zu geben. Erst später mag er zu ein und demselben Choral nicht blos die nächsten, sondern auch entferntere Harmonisirungen, und immer zahlreichere, versuchen; würde diese abschweifendere Ue-

bung eher unternommen, als bis die harmonischen Grundsätze sich auch praktisch vollkommen befestigt haben, so könnte sie vom Einfachern, Natürlichen und Treffenden in Gesuchtheit, Gezwungenheit und Unnatur führen, — Wir werden im letzten Abschnitt auf diese Uebung näher eingehen.

Dritter Abschnitt.

Einfache Choralbearbeitung.

Im vorigen Abschnitte haben uns nur vorbereitende Betrachtungen beschäftigt. Jetzt wollen wir ein Paar Choräle ausarbeiten, und dabei die Methode der Arbeit bezeichnen, die sich uns nach vielfältiger Erfahrung an Schülern der verschiedensten Anlage und Vorbildung als die sicherste und förderndste bewährt hat.

Wir wählen dazu zuerst den Choral: „Ach alles was Himmel und Erde umschliesset." Es ist eine der unbedeutendsten und unkirchlichsten Melodien; allein hierauf kann uns nichts ankommen, da sie uns besonders lehrreich sein wird. Die Melodie —

450



zeigt nach Vorzeichnung und Schlusston die Tonart *C*dur an, wir setzen also vor Allem den hiernach feststehenden Schluss des Ganzen bei I. fest. Die erste Strophe (die gleichsam als ein erster Theil wiederholt wird) verlangt ebenfalls den Schluss im Hauptton, da man nicht mit der ersten Strophe sogleich in das trübere Moll fallen wird; wir setzen diesen Schluss als zweiten feststehenden Punkt bei II. Endlich setzen wir als dritten Punkt bei III. den Schluss der zweiten Strophe in *G*dur (dem nächsten Modulationspunkte) fest. Hiermit haben wir für unsre Modulation drei Zielpunkte und unsre Aufgabe in drei kleinere aufgelöst. Wir haben bei diesem Verfahren zuerst das Nöthigste und Sicherste festgesetzt, dann das Nächstwichtige, dann das Weitere.

Nun kommt es auf die Ausführung der Harmonie an. — Hier zeigt sich nun die Schwäche der Melodie; der Anfang der ersten und dritten Strophe treibt posthornartig im tonischen Dreiklang umher, gewiss nicht jener innerlichen Kraft und Würde theilhaftig,

die dem kirchlichen Gesang aus reicherer Harmonieentfaltung erwächst.

Die Melodie haben wir nicht zu verantworten, sie ist einmal Kirchenmelodie. Aber sollen wir ihr nicht zu Hülfe kommen? — So weit die Melodie es zulässt, gewiss; allein stets wird sich zeigen, dass man gegen den bestimmt ausgesprochnen Karakter derselben nicht ohne grössern Nachtheil ankämpft. Wollten wir z. B. bei der vorstehenden Melodie dem zu Anfang so stark ausgeprägten *C*-Dreiklang durch fremde Akkorde,

451


ausweichen, so würde dadurch schon zu Anfang die Tonart entstellt und der weitere Harmoniegang würde, weil er das Nächstliegende nach dem Entferntern und darum Auffallendern brächte, in Schatten gestellt. Es scheint daher folgende Behandlung,

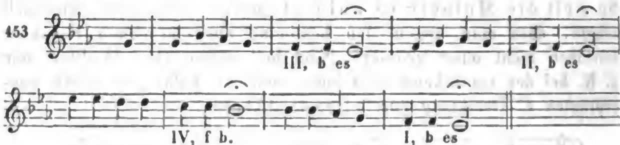
452




vorzuziehen. Hier haben wir uns vier Schritte weit in den von der Melodie vorgezeichneten Akkord ergeben und die Tonart in der ersten Strophe entschieden ausgeprägt, — mit den nächsten Harmonien, aber nicht geringer, als die Melodie an die Hand gab. Auch die zweite Strophe hält noch am Haupton, erinnert aber in den Moll-Dreiklängen an zwei Parallelen und stellt dann die Dominante fest. Die dritte Strophe wendet sich wieder zur Tonika des Hauptons, gewährt aber freiern Spielraum. — Die Ausführung der Harmonie ist möglichst einfach gehalten; nur gegen das Ende werden die Stimmen bewegter. Die Einförmigkeit der Schlüsse

konnte nur einigermaassen durch die Vorhalte gemildert werden; selbst der Quartsext-Akkord war in diesem Zusammenhange nicht füglich zu umgehen.

Der zweite Choral sei der: Wir glauben all' an einen Gott;

453 

die beiden ersten Strophen bilden einen ersten Theil und werden als solcher wiederholt.

Wir setzen zuerst die Tonart, *Es*dur, und ihr zufolge bei I. den Schluss des Ganzen fest. — Hiernach ist der Schluss des ersten Theils festzustellen; wir machen ihn bei II. ebenfalls im Hauptton. Denn in der Dominante ist er nicht möglich, die Unterdominante würde (S. 229) nicht an ihrer Stelle, die Parallele fremd und trüb erscheinen. — Allein nun zeigt sich derselbe Schluss auch für die erste Strophe nothwendig; wir werden uns daher doch für die zweite, für die Parallele, entscheiden müssen. — Die dritte Strophe bestimmen wir zuletzt; sie würde am füglichsten zur Dominante gelenkt, wenn nicht die Parallele des Haupttons, sondern dieser selber vorausging. Der ganze Choral liesse sich so darstellen.

454 

Zunächst haben wir uns hier von der engen Harmonielage mehr als in der vorigen Arbeit frei gemacht; die Akkorde treten weiter und klarer, die Stimmen freier und darum schon beweglicher auf.

Nicht ohne Einfluss ist die vorausgeschickte Betrachtung über

die Einförmigkeit der Strophenschlüsse geblieben; sie hat uns bewogen, die Modulation innerlich zu bereichern, gleich Anfangs die Unterdominante, in der zweiten Strophe die Parallele derselben zu berühren u. s. w. Sehr nahe hätte es gelegen, den Anfang durch Berührung der Oberdominante, — der fünfte Akkord könnte *a—c—es—g* heissen, — zu bereichern.

In gleichem Sinn ist der Choral: „O Haupt voll Blut und Wunden" (Beilage XII.) aus dem Tod Jesu von Graun und der folgende: „Was mein Gott will" von Fasch gearbeitet. Graun wiederholt die ersten beiden Strophen, die einen ersten Theil bilden, mit neuer Behandlung; auch der Text der letzten Strophe wird in einem Anhang wiederholt, in beiden Wiederholungen schliesst sich der Komponist dem alten Harmoniesystem der Kirchentöne an, denen sein Choral eigentlich zugehört und das uns jetzt noch nichts angeht. Im Uebrigen (das hier allein in Betracht kommt) bestätigt seine musterhafte Arbeit die oben ausgesprochnen Grundsätze. Keineswegs ist dies von dem Faschischen Choral zu sagen. Gleich die erste Strophe, die (nach unserm neuern Tonsystem zu reden, — das alte der Kirchentonarten würde hier keinen wesentlichen Unterschied machen) die Tonart *C*dur anzeigt und wirklich in derselben schliesst, beginnt mit dem *A*moll-Dreiklang, geht nach *F*dur, dann nach *C*moll und bleibt da bis auf den letzten Akkord. Um so geradsinniger gehen die folgenden zwei Strophen*) auf ihr Ziel los, was dann von den beiden nächsten wieder weniger zu sagen ist. — Diese Bemerkungen hat der Schüler zur Befestigung seiner eignen Ansichts- und Handlungsweise zu erwägen. Nicht aber sollen und können sie ohne Weiteres als Tadel Fasch's (bekanntlich eines der geschicktesten Tonsetzers) gelten. Einestheils würde es sich zuvor fragen, ob nicht ein besondrer Sinn in Fasch's Aufgabe ihm den abweichenden Gang vorgezeichnet hat. Andern Theils ist bekannt, dass er manchen seiner Sätze in ganz spezieller Rücksicht auf die Uebung seiner Singakademie behandelt hat, — ohne ihn als eigentliches freies Kunstwerk anzusehn und für die Oeffentlichkeit zu bestimmen. Für die Uebung im Richtig- und Rein-Singen

---

*) Wie kommt Fasch im sechsten Takt auf den Akkord *dis—fis—a—c*, der ihn nach *E* bringt, da er doch nach *A* will? — Er hätte allerdings *a—c—e* setzen können; allein das war zu Anfang dagewesen, kehrt am Ende der Strophe wieder und hätte sich nach *d—f—a* gar trüb gemacht. Dagegen war ihm aber, um in *A* zu schliessen, — *e—gis—h—d* — also zuerst *e—gis—h* nöthig; dies erinnert (Anm. S. 311) an *E*dur, konnte also wohl zu einer Ausweichung dahin locken. Gleichwohl liegt diese zu fern, um ernstlich gewollt zu werden; folglich wurde sie zweideutig oder minder entschieden gemacht, — *dis—fis—a—c* ist streng genommen (S. 185) nicht *E*dur. Nun hat auch der Bass einen bessern Gang, als das eckige *d, a, e, a* erhalten.

kann aber allerdings eine fremdere, **gesuchte** Modulation an einer Stelle zweckmässig sein.

Als

Sechsundzwanzigste Aufgabe

für den Schüler ergiebt sich die Ausarbeitung von Chorälen in der oben angegebnen Weise.

Vierter Abschnitt.

Höhere Choralbehandlung.

Im vorigen Abschnitt ist unsre Aufgabe in der einfachsten Weise gelöst worden; die Stimmen wurden fast nur zur Darstellung der Harmonie, selten zu Vorhalten und Durchgängen gebraucht; die Harmonien selbst schlossen sich dem Erfodern der Melodie so nahe an, als geschehen konnte, ohne in Dürftigkeit und Schwäche zu verfallen. Die Behandlung entspricht im Ganzen der Aufgabe, die ein Organist bei der Leitung des Gesangs in einer nicht unsichern und ungebildeten Gemeinde zu lösen hat.

Die Modulationsgrundsätze werden allerdings dieselben bleiben müssen, wenn wir auch zu höherer Auffassung fortschreiten, denn sie beruhen auf dem Wesen der harmonischen Kunst selber. Dagegen sind wir bereits früher (S. 248) dahin gelangt, als das **Lebendige in der Harmonie die Stimmen** anzusehen, die durch ihr Zusammentreten die Harmonie bilden. Auch sind wir durch Vorhalte, Durchgänge, Hülfstöne neben den Akkordtönen im Besitz genügender Mittel, um unsern Stimmen melodischen Zusammenhang, Fluss und Schwung zu ertheilen.

Hieran fehlt es den im vorigen Abschnitt ausgearbeiteten Chorälen allerdings. Vergleichen wir den letzten derselben (No. 454) mit seiner hier

455



stehenden Umarbeitung, so sehen wir bei fast wörtlicher Beibehaltung der Harmonie die Stimmen — und durch sie den Choral höher belebt, — gleichviel, ob jede Einzelheit eben dieser Arbeit (ob z. B. der Gang des Basses im dritten Takte) einem Jedem zusagt oder nicht.

Dies ist der höhere Sinn, dem wir jetzt bei der Choralbehandlung zustreben. Wir sehen jetzt von der Bestimmung des Chorals für Gemeinegesang ab und fassen ihn als einen von vier Stimmen — von vier lebendigen, das heisst zu melodischen Ausdruck erhobnen Stimmen — auszuführenden Kunstgesang auf. Wenn es uns auch nicht möglich sein wird, mit unsern jetzigen Mitteln und ohne Verdunkelung der Choralmelodie die Stimmen durchweg zu lebendiger Melodik zu erheben, so soll doch keine gänzlich und keine mehr, als um des Ganzen willen nöthig ist, zurückgesetzt werden.

Zu diesem Zwecke müssen wir vorerst das Stimmwesen genauer in das Auge fassen.

A. *Karakter der Stimmen.*

Bei der Karakterisirung der Stimmen geht man mit Recht von dem vierstimmigen Satze aus, als demjenigen, welcher die Mitte hält zwischen zu viel und zu wenig, welcher hinreichende Mittel für die allermeisten und wichtigsten Harmonien hat, ohne ihre Behandlung durch Ueberlast zu erschweren, — welcher eben desswegen der Normalsatz genannt werden darf.

Die vier Stimmen nun werden nicht blos benannt, sondern auch karakterisirt nach den vier Hauptstimmen des Gesangchors. Uebersteigt man die Vierzahl der Stimmen, so wird eine oder mehrere der Hauptstimmen zwei-, drei-, mehrfach genommen.

Dies nun vorausgesetzt unterscheiden wir in jedem mehr als zweistimmigen Satze vor Allem (S. 86)

Aussenstimmen und
Mittelstimmen.

Diskant und Bass sind Aussen-, Alt und Tenor sind Mittelstimmen; hat man mehrere Diskante und Bässe angewendet,

*) Hierzu der Anhang S.

so sind natürlich nur der höchste Diskant und der tiefste Bass Aussenstimmen.

Die Aussenstimmen nun haben erstens den freiesten Raum für ihren Gang; die Oberstimme nach der Höhe, der Bass nach der Tiefe zu. Sie sind daher der reichsten Entfaltung, weiter Gänge und Sprünge am fähigsten.

Im Choral, wie wir ihn jetzt behandeln, ist der Oberstimme die Choralmelodie selbst zuertheilt. Diese ist Eigenthum der Kirche, des gottesdienstlichen Gemeinegesangs; sie darf also nicht geändert werden, und heisst desshalb

cantus firmus.

Nach ihr ist daher offenbar der Bass die mittelreichste und wirksamste Stimme.

Beide äussere Stimmen sind aber zweitens nach ihrem Inhalt und nach ihrer Stellung die hervortretensten. Ihrer Führung muss daher vorzüglich Sorgfalt gewidmet werden; wenn irgend eine Stimme einmal das Opfer einer unbedeutenden oder sonst unerwünschten Fortschreitung übernehmen muss, so darf es wenigstens keine der Aussenstimmen sein, man müsste denn ganz besondre Zwecke damit erreichen wollen. — Für jetzt werden wir diese Lehre nur auf den Bass anwenden können.

Die Mittelstimmen sind von beiden Seiten gehemmt, der Alt durch Sopran und Tenor, der Tenor durch Alt und Bass. Ihr Wesen ist daher weniger frei, ihre Bewegung muss gehaltener, weniger weit gehend, eher in kleinen, als grossen Schritten sein, und in dieser Weise werden sie das beruhigende und bindende Mittel in der Harmonie. Liegenbleibende Töne und Vorhalte sind im Choral vorzüglich ihr Eigenthum; sollen sie zu grossen Schritten und Richtungen verwendet werden, so dürfte es noch weniger als bei den Aussenstimmen ohne zulänglichen Grund, ohne erheblichen Zweck geschehn.

Treten wir nun dem besondern Karakter jeder einzelnen Stimme näher, und halten dabei die Vorstellung der vier Hauptgesangstimmen fest, so bemerken wir, dass die vier Stimmen eigentlich zwei besondre Paare bilden:

Diskant und Alt — die weiblichen (oder Knaben-) Stimmen,
Tenor und Bass — das männliche Stimmpaar.

In jenem Paar ist der Diskant, in diesem der Tenor Oberstimme. Diese Betrachtung nun lässt uns in das eigentliche Wesen der Mittelstimmen einen tiefern Blick thun.

Der Tenor nämlich, als ursprüngliche Oberstimme im männlichen Stimmpaar, hat die der Oberstimme gebührende freie Bewegung nach oben durch den Zutritt des höhern Stimmpaares einge-

büsst; dadurch ist er eben zur gebundnen Mittelstimme geworden. Gern aber nimmt er, wenn auch nur in einzelnen Sätzen, besonders bei Schlüssen, die freiere Bewegung einer Oberstimme an, und weicht zu solchem Zweck unbedenklich von dem Nächstliegenden ab, entfernt sich auch für einen Moment weiter von den höhern Stimmen, als sonst angemessen wäre, oder steigt, um einen karakteristischen Gang zu vollenden, über die Altstimme hinaus.

Im obern Stimmpaar ist der Alt Unterstimme, aber es fehlt ihm die männliche Kraft des Basses und zugleich dessen freier Spielraum; so ist er ganz Mittelstimme, verhält sich gegen die Ein- und Uebergriffe des Tenors leidend, bindet sich mehr an die Oberstimme und bewegt sich mässiger, zurückhaltender als alle.

Der Bass dagegen ist die freie und dabei die männlich kräftige Unterstimme und liebt würdigen, auch kühnen Einherschritt. So haben wir ihn schon in der ersten Harmonieweise kennen gelernt und so überall wieder herzustellen getrachtet. Auch er, in seinem freien Wesen, dringt (wie wir eben in No. 455 gesehn haben) in die andern Stimmen ein, dies aber, seinem Karakter gemäss, gern in kühnen, weiten, entscheidenden Schritten, er ganz allein den Gegensatz gegen alle übrigen Stimmen übernehmend.

Soviel für diesmal über den Karakter der Stimmen. Am treffendsten spricht er aus den Singstimmen uns an; denken wir an das Saitenquartett, so würde die Tenorpartie der Bratsche zufallen, die sich ebenfalls auszeichnender und körniger vernehmen lässt, als die zweite Violine, der die Altpartie zu übertragen wäre und die sich eng der ersten Violine anschliesst; denken wir an ein Blasquartett, z. B. Fagotte und Klarinetten, so würde das hochliegende erste Fagott die Tenorpartie übernehmen, und vermöge der hohen Lage auch den Tenorkarakter. Auch die übrigen Instrumente entsprächen, so gut es ihnen möglich ist, dem Grundkarakter der ihnen zufallenden Stimmen.

Mit dem Klavier verhält es sicht nicht so; denn hier hat jede Stimmlage — abgesehen von dem allgemeinen Sinn höherer oder tieferer Töne — gleichen, oder vielmehr gar keinen bestimmten Karakter. Dafür gewährt es aber unsrer ergänzenden Phantasie einen freiern Spielraum; wenn der Komponist seine Stimmen karakteristisch geführt hat, wird der Hörer das, was nur in der Stimmführung lag, unabsichtlich auf die ertönenden Stimmen des Instruments übertragen; auch wird ein guter — das heisst empfindungsvoll auffassender Spieler Mittel und Wege finden, den karakteristischen Ausdruck, dessen das Instrument eigentlich entbehrt, hervorzuzaubern.

Die Orgel endlich hat in der Regel im Pedal das Mittel, wenigstens den Bass eigenthümlich und kräftig hervortreten zu lassen.

B. *Anwendung auf den Choral.*

Bei unsern fernern Choralbehandlungen wollen wir zunächst danach trachten, den Stimmen höhere melodische Belebung zu geben. Dass die Kraft oder der Werth einer Melodie nicht von der Menge ihrer Noten abhängt, wissen wir; vielmehr würde die rhythmische Kraft eben so gewiss verlieren, wenn wir möglichst viel Achtel einführten, als sie gering war in No. 452, wo wir fast in lauter Vierteln gingen. Es ist vielmehr die Mischung und der Gegensatz von langsamern und schnellern Schritten und deren motivgemässe Verwendung, die dem Rhythmus Mannigfaltigkeit, Lebendigkeit und Bedeutung giebt.

Sodann wollen wir trachten, jede der uns überlassenen drei Stimmen karaktergetreu zu führen. Hier kommt nicht blos der Rhythmus, sondern auch der Tongehalt — soweit er nicht bereits durch Modulation und Stimmlage bestimmt wird — in besondern Betracht; die kräftigern und ruhigern Momente gehören im Allgemeinen dem Bass; dem Tenor werden wir gern die leidenschaftlichen zuertheilen, den Alt gern anschmiegend führen.

Selbst den Umfang der Singstimmen (S. 319) wollen wir nicht unbeachtet lassen, da seine Berücksichtigung die Karakteristik derselben verstärkt. Wir wollen

den Diskant	nicht tiefer als	eingestrichen	*c*	und höher als	$\underline{\underline{a}}$
den Alt	- - -	klein	*g*	- - -	$\underline{\underline{e}}$
den Tenor	- - -	-	*c*	- - -	$\underline{a}$
den Bass	- - -	gross	*F*	- - -	$\underline{\underline{e}}$

führen. Nur wenn der Bass in Oktaven auf oder abwärts schlägt, oder überhaupt die höhere Oktave unbedenklich für die *tiefere* genommen werden kann, wollen wir uns erlauben, tiefere Töne zu setzen. — Die hier empfohlne Beschränkung wird auch den Vortheil haben, uns vor zu weiter Zerstreuung der Stimmen zu bewahren.

Da die höhere Bewegung der Stimmen zur Steigerung des Chorals im Ganzen gereicht, so wollen wir Anfangs unsre Stimmen ruhiger führen, überhaupt uns im Gebrauch der Nebentöne mässigen, damit wir im Stande seien, die Bewegung gleichmässig zu unterhalten und eher zu steigern, als nachzulassen.

Aus demselben Grund — und um Ueberladung oder Verdunkelung der Harmonie zu vermeiden, wollen wir nur selten zwei und noch seltner drei Stimmen gleichzeitig reicher ausführen.

Bei dem ersten nach diesen Grundsätzen bearbeiteten Choral, „Ihr Seelen, sinkt" —

456

oder

fällt uns zuerst bei der zweiten Strophe, die als dritte wiederholt wird, der drei Schläge lange Schlusston auf. Ein einziger Akkord, wenn auch durch Vorhalte (wie in No. 452) oder andre Mittel bereichert, konnte hier nicht genügen; wir mussten mehrere Akkorde und zu den letzten Schlägen die Schlussharmonien anwenden.

Die Modulation der ersten beiden Strophen ist die nächstliegende. In der dritten (der Wiederholung der zweiten) ist an die Tonart der Dominante von *D*, gedacht worden, um der Einförmigkeit eines Stillstands und einer blossen Wiederholung zu entgehen. Allein diese Tonart, *A*dur, liegt ausser dem Kreise der nächstverwandten; folglich wurde *A*moll (die Parallele der Unterdominante des Haupttons) vorgezogen und auch dies gleich mit dem nächsten Akkorde (*e*—*g*—*h*) aufgegeben. In der letzten Strophe ist die Unterdominante berührt.

Die Untersuchung der Stimmen bleibe dem Schüler überlassen; der Tenor ist in den Mittelstrophen am wenigsten begünstigt.

Der zweite Choral sei der luthersche: „Vom Himmel hoch, da komm' ich her*).“ Die Modulationspunkte sind in der Melodie —

457

II g c ?

*) Es ist eigentlich ein den alten Kirchentönen angehöriger Choral; aber einer von den auch ohne Kenntniss des alten Systems behandelbaren.



überall sicher bezeichnet, — nur die zweite Strophe erregt Zweifel. Sollen wir, noch ehe wir in die Dominante gegangen, nach *A*moll moduliren? — in einem hellen Weihnachtliede das trübe *a—c—e* zum Schluss nehmen, während kurz vorher der Ton *g* dieser Tonart widersprochen hat? — Wir ergreifen diese Behandlung.



Hinsichts der Modulation ist es zunächst die zweite Strophe, die unsre Prüfung fodert. — Sollte sie in *C*dur bleiben, wie die erste? das wäre zu eintönig und arm. — Es musste also an *A*moll gedacht werden, und daher erinnert gleich der zweite Akkord an diese Tonart. Aber übergehen in sie konnten wir erst nach dem letzten *g*, mit *gis—h—d—f* nach *a—c—e*. — Allein dieser Schluss ist schon oben als zu trüb für den Karakter des Lieds bezeichnet worden; müssen wir auch nach Moll, so möchten wir doch nicht mit einem Molldreiklang schliessen. Wir ziehen also vor, einen Halbschluss mit *d—f—a* nach *e—gis—h* zu machen. — Nun fehlt noch die drittletzte Harmonie. Die vorletzte heisst *d—f—a*; sie soll die Unterdominante von *A*moll besetzen, erinnert aber an *D*moll, während wir noch gar nicht in *A*moll sind. Folglich — gehen wir, wie oben geschehn, nach *D*moll und wenden da die gefälligere Form des Halbschlusses an.

Hier haben wir nun Gelegenheit, einen oft und in mancherlei Gestalt bei der Komposition sich geltend machenden Zug zu beobachten. Er mag in einzelnen Fällen, kann auch bei dem obigen verkannt oder bezweifelt werden, ist aber gleichwohl zu tief in der Natur begründet, um nicht endlich in das Bewusstsein zu treten und dann doppelt kräftig zu wirken. Oft nämlich kann das, was der Komponist irgendwo gewollt, nicht gleich zur Ausführung kom-

men; dann bleibt der Trieb dazu in der Seele und mahnt, bis ihm wo möglich genug geschehen.

So hier. Der zweiten Strophe hatten wir *A*moll zugedacht, aber nachher eine andre Wendung vorgezogen. Nun will die zurückgesetzte Tonart ihr Recht haben. Der Eintritt der folgenden Strophe erinnert an sie, und da sie durch den Melodieton *g* abermals zurückgewiesen wird, so läuft wenigstens der Dominantakkord von *c* wieder auf *a—c—e* aus und nochmals beginnt auch die vierte Strophe mit demselben Akkorde; statt jenes Dominantakkordes hätte auch *gis—h—d—f* gesetzt werden können, wenn *A*moll für den Gang des Ganzen wirklich so bedeutend gewesen wäre. Andre Einsätze der dritten Strophe hätten irgend eine Unzweckmässigkeit nach sich gezogen, z. B. *a—cis—e* und *g* hätte das ganz entfernte *D*moll ungebührlich festgehalten.

Wir kommen nun zu den Stimmen. Zu Anfang gehen Tenor und Bass mit einander im Einklang, — weil die Mittelstimmen sonst hinaufgedrückt worden wären. Erst mit dem Durchgang im Bass der ersten Strophe beginnt eine lebhaftere Bewegung, erst in der dritten Strophe wird sie ausgedehnt und fliessend. Das Nähere prüfe jeder selbst.

Zur Dritt betrachten wir den ersten Theil des Chorals: „Wunderbarer König.“

459

Der feierlichen Stimmung des Textes*) gemäss bewegt sich die Harmonie höchst einfach erst von der Tonika in die Dominante (vom Grundton aus hat der Bass auf dem zweiten Viertel einen Durchgang zu dem fortdauernden tonischen Dreiklang und führt dann den Sext-Akkord desselben herbei), von der sie sich dann weiter bewegt von der Tonika der Parallele in deren Dominante. Die Wendung der ersten Strophe ist durch einen wirklichen Uebergang in die Dominante (und zwar mittels des hochüber schwebenden Akkordes *dis—fis—a—cis*, der None ohne Grundton) erhoben; in der zweiten Strophe tritt ernster, und dabei dem Hauptton verwandter, die Dominante des Paralleltones in Moll statt in Dur auf

*) „Wunderbarer König — Herrscher von uns allen — lass dir unser Lob gefallen.“ Die Melodie ist in der Beilage XI. vollständig gegeben.

Es ist wahr, wir haben gar keine eigentliche Ausweichung in denselben vor uns; aber er wird durch den Strophen-Einsatz bestimmt genug angedeutet.

Dem ruhig einhergehenden Basse steht der bewegtere Tenor als belebteste Stimme in den ersten Strophen gegenüber, zum Schlusse des Theils tritt der Bass nach seiner Weise (S. 321) schwunghafter hervor; der Alt, seinem Karakter gemäss, weicht dem Tenor und tritt gegen die Oberstimme mit schärfenden Vorhalten auf. — Es liegt übrigens am Tage, wie und wie leicht die Mittelstimmen hätten einfacher geführt werden können, wenn man nicht der karakteristischen, sondern der nächstliegenden Stimmführung hätte nachgehen wollen.

Zuletzt der Choral: Ermuntre dich, mein schwacher Geist.

460

Im vorigen Beispiel lag fast Alles in der einfachen Führung der Stimmen; nur im Basse brachte der stufenweise Gang ein Paar Durchgänge, gleichsam zufällig, mit sich. Hier bildet sich von Durchgangs- und harmonischen Beitönen ein reicheres Spiel.

Der erste Durchgang stellt sich ein, um den diatonischen Anfang des Basses vollführen zu helfen; eben so scheinen die harmonischen Beitöne in derselben Stimme in der zweiten Strophe rathsam, damit nicht zwei Takte lang der Bass in lauter Quarten und Quinten steif einhergehe. Nun aber ist die erhöhtere Bewegung angeregt; daher ergreift jetzt der Bass, um nicht zum fünften Mal einen Terzenschritt zu machen (erst *b—d*, *d—f*, *f—a*, *a—c*, dann

noch *c—a*), einen Durchgang, dem sich der Alt mit einem Vorhalt anschliesst; auch der Tenor geht zuletzt aus der Oktave des Dominant-Akkordes durch die Septime. So ist der erste Theil in gesteigerter Bewegung zu Ende geführt. Wir müssen erwarten, dass im zweiten Theile die Bewegung sich noch erhöhen werde.

Allerdings fängt auch dessen erste Strophe in derselben Weise an, wie die des ersten Theils. Es stellt sich mithin ein besondres rhythmisch-melodisches Motiv heraus, von zwei Achteln und einem Viertel, das sogleich in der folgenden und dritten Strophe vom Tenor (das erstemal in verkehrter Richtung), im vorletzten Takte aber von Tenor und Bass benutzt wird. — Der weitere Inhalt bedarf keiner Bemerkung.

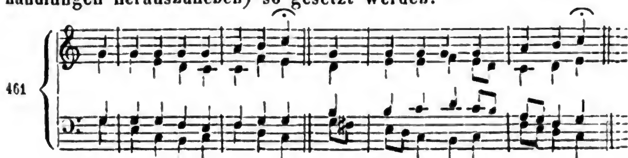
Der Wichtigkeit wegen, die der Choral als Bildungsstoff für jeden Musiker, und als Kirchenlied für den Gottesdienst und die seinen musikalischen Theil Verwaltenden hat, verweilen wir noch länger bei ihm und lenken die Aufmerksamkeit nochmals auf zweierlei

Erstens auf besondre technische Schwierigkeiten.

Sie können nur in der Melodie liegen, wenn diese entweder eine besondre Verstärkung oder Ausführung von der Harmonie erwartet, oder der Stimmführung hinderlich wird. Jenes ist der Fall, wenn ein Ton oder ein Satz mehrmals nach einander gebraucht, oder sonst eine Wendung genommen wird, die einer reichern oder würdigern Entfaltung der Harmonie widerstrebt. Das Andre ist der Fall besonders bei unruhig, in weiten Schritten hin- und hergehender Melodie, bei der es leicht geschieht, dass auch die übrigen Stimmen in eine unruhige Bewegung, oder in Kollision mit der Melodie gerathen, oder sich zu weit von dieser entfernen müssen. Dies Alles haben wir an einzelnen Fällen zu betrachten.

Die Tonwiederholung haben wir schon in No. 444 und 452 zu behandeln gehabt. Auch der Choral „Dies sind die heil'gen zehn Gebot" (Beilage No. XIII, dem System der Kirchentöne angehörig) fängt mit einem fünfmaligen *g* an. Wer nun weiss, wie vielfache Harmonien einem Ton untergelegt werden können, der wird durch solche Wiederholung nicht in Verlegenheit gesetzt; er wird Harmonien genug finden und nur für ihre schickliche Anordnung zu sorgen haben. Der letztgenannte Choral z. B. könnte (um nur noch ein harmonisches Beispiel aus vielen möglichen Behandlungen herauszuheben) so gesetzt werden.

461



Satzwiederholungen, deren sich in mehrern Chorälen finden, sind schon einer aufmerksamern Ueberlegung werth. Bisweilen liegt es im Sinn des Chorals, die Modulation bei dergleichen Wiederholungen gar nicht oder nur gelinde zu verändern. Bisweilen kann eine geschickte Anordnung weniger nahe liegender Harmonien mehr thun, als das Herumwühlen in den mannigfachsten und fernsten, unerwartetsten Akkorden. Ein Beispiel giebt der zweite Theil des Chorals: Wie schön leucht' uns der Morgenstern*).



Es ist leicht zu sehen, auf wie vielfache Weise diese Stelle anders und reicher hätte behandelt werden können; aber schwerlich würde eine solche Behandlung dem Sinn dieses Chorals besser zugesagt haben. Daher sind auch im dritten und vierten Takte die Mittelstimmen mehr zurückgehalten als entfaltet worden.

Ungünstig einer würdigern, kirchenmässigen Harmonie haben wir schon bei No. 452 solche Melodiesätze gefunden, die sich zu fest an einen einzigen Akkord binden und damit auch die Modulation an ihn zu fesseln drohen. Dieser Fall zeigt sich auch in dem Choral: Einer ist König, Immanuel sieget (Beilage No. XI.)



Hier hat man den Anfang (a) dreistimmig gesetzt, um im Verein von Diskant und Alt ihn zu verstärken; nun tritt die vierstimmige Harmonie um so klarer hervor. Bei b ist der Oktavensprung in der Melodie durch Ruhe in der Harmonie ausgeglichen und durch den Oktavenschritt des Basses vorbereitet.

Zweitens lenken wir die Aufmerksamkeit auf das künstlerische Ziel der Choralbehandlung. Denn endlich sind Harmonien und Melodien nur die Mittel, um auszusprechen, was unsre Seele bewegt, was der Choral im Herzen der Singenden und Hörenden erwecken soll.

---

*) Die Melodie in der Beilage XI.

In Werken der freien Kunst nun ist es die Sache des schaffenden Künstlers, seiner innern Erweckung und seiner tiefern Erkenntniss: das Rechte zu ergreifen; für das Erstere kann die Lehre nicht unmittelbar wirken, jene tiefere Erkenntniss aber ist nicht Gegenstand der Kompositionslehre, sondern wird anderwärts zu erstreben sein; das Leben in der Kunst und ihren Werken und die Wissenschaft der Musik sind ihre Quellen.

Allein die Behandlung eines Chorals ist kein Werk der freien Kunst, denn sie geht nicht aus dem freien Geiste des Künstlers hervor. Die Hauptsache, die Melodie, ist gegeben — und bedingt alles Uebrige, die Theile des Ganzen, Rhythmus und Harmonie, mehr oder weniger. Man kann also in solcher Aufgabe nur aussprechen, wozu der Cantus firmus Gelegenheit und Anlass bietet: nicht den vollen Sinn des Liedes, sondern den Sinn, wie und wieweit der Cantus firmus ihn gefasst hat und zu enthüllen gestattet.

So macht sich nun für alle Choräle, als kirchliche Gemeinelieder, ein allgemeiner Karakter kirchlicher Erbauung, einfacher christlich gefasster Frömmigkeit kenntlich, eine einfache, stetige aber innerlich kraftvolle Harmonie, eine geradsinnige Stimmführung, eine von Trägheit und Ueberreizung gleich weit entfernte Rhythmisirung, eine würdige und fromme Erhabenheit geltend. Hiernächst aber muss unser Trachten sein, in jedem einzelnen Choral den innern Sinn zu fühlen, den Zug zu fassen, der aus der Melodie heraus die Modulation und zuletzt jede einzelne Stimme lenkt. Dieser Zug wird nicht durch Umhergreifen in allen möglichen Harmonien erhascht, sondern auf dem Wege stetiger Harmonieentfaltung erkannt und ergriffen. Man frage nur fleissig die Melodie, was ihr zunächst Noth thut, welche Harmonie sie zunächst verlangt; und von dem zunächst Ergriffenen bewege man sich stetig aber rastlos weiter, nie ohne Grund verweilend oder auf Dagewesenes zurückkehrend, aber auch nie das Nähere ohne Grund übergehend, etwa um Fremdes oder Neues, vermeintlich Originelles zu bringen. Das Fremde, Unerwartete aufzugreifen, ist schwach, Sache des Dilettanten; das wahrhaft Eigenthümliche ist, was der Sache, dem Zweck ganz eigen angehört. Auf diesem Wege wird dann auch aus Melodie und Modulation sich der rechte Zug der Stimmen ergeben.

Nur so weit zu gehen, nur dem allgemeinen Karakter jedes Chorals nachzutrachten rathen wir dem Schüler, bis er vollere Herrschaft und tieferes Bewusstsein über seine Kunst erworben hat und mit sicherm Erfolge streben mag, auch dem besondern Sinn dieser oder jener Textstelle, oder zuletzt dem ganzen Text in allen Momenten zu genügen, soweit es Form und Mittel des Chorals

und der gegebne Cantus firmus gestatten*). Wir bezeichnen ihm diese seine

Siebenundzwanzigste Aufgabe

als eine der wichtigsten, zu der er auch in spätern Stadien seiner Bildungszeit stets mit erneutem Eifer zurückkehren möge.

Fünfter Abschnitt.

Der Cantus firmus in andern Stimmen.

Bisher haben wir stets die Oberstimme als Sitz der Hauptmelodie benutzt; und das mit Recht, da sie als äussere Stimme freier wie Mittelstimmen, und vermöge ihrer hohen Tonlage die vernehmbarste und wirksamste unter allen Stimmen ist.

Gleichwohl ist es auch möglich, eine der drei andern Stimmen zum Sitz der Hauptmelodie zu erheben. Dann aber ist zweierlei zu bedenken.

Erstens wird der Cantus firmus nicht so klar hervortreten, als in der Oberstimme, und wir werden das Stimmgewebe darauf einrichten müssen, dass derselbe sich möglichst klar aus ihm heraushebe, von ihm unterscheide.

Zweitens wird die Oberstimme zwar der Hauptmelodie beraubt sein, aber dennoch nach ihrem Karakter nicht aufhören, eine vorzügliche Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen. Wir müssen daher ihre Melodie mit besondrer Sorgfalt ausbilden, damit sie, ein so bemerkbarer Bestandtheil des Ganzen, stets genüge. Im Bass und noch mehr in Mittelstimmen kann manche den Ansprüchen an Melodie nicht ganz genügende Wendung durchschlüpfen; in der Oberstimme würde sie sich zu nachtheilig fühlbar machen.

Erwägen wir nun die S. 322 vorherbestimmten Mittel für die Bildung einer vollkommnen Oberstimme, so finden wir, dass dieselben nicht wohl genügen. Unsre Begleitungsstimmen setzen der Hauptmelodie Achtel und Viertel entgegen, während diese sich in denselben Notengattungen bewegt; diese Aehnlichkeit und die Weise unsers jetzigen Verfahrens, stets alle Stimmen gleichzeitig eintreten zu lassen und fortzuführen, geben uns wenig Hoffnung, dass der Cantus firmus überall aus den umgebenden Stimmen eigenthümlich

*) Hierzu der Anhang T.

und herrschend sich hervorhebe, wenn wir ihn aus der Oberstimme entfernen. Erst bei reichern Mitteln, in einer spätern Form, wird uns eine solche Arbeit vollkommen gelingen.

Aber zu dieser spätern Form bedarf es einfacherer Vorübungen, und diese sind hier, bei der Lehre von der Behandlung des Cantus firmus in der Oberstimme, am besten anzuknüpfen. Es ist dazu nur eine kurze Anleitung nöthig.

Hängt es von unsrer Wahl ab, in welche der drei untern Stimmen der Cantus firmus treten soll, so kommt vor Allem die Tonlage in Betracht. Liegt eine Melodie höher, so wird sie besser für den Tenor, als für Alt und Bass geeignet sein, — wir müssten denn den Choral in einen andern Ton versetzen.

Sodann kommt der Karakter der Melodie in Erwägung. Eine ruhig fortgehende Melodie wird sich eher für den Alt, eine bewegtere, sich nach der Höhe schwingende, eher für den Tenor, eine weitschreitende, mehr nach der Tiefe hinabgehende sich eher für den Bass eignen. Im Allgemeinen übrigens wird der Tenor, als andre Oberstimme, am geeignetsten sein, an der Stelle des Diskants den Cantus firmus zu übernehmen.

Haben wir nun unsre Wahl getroffen, oder ist uns die melodieführende Stimme voraus bestimmt worden: so setzen wir, wie immer, den Modulationsplan fest, entwerfen die Harmonie, und versuchen nun vor Allem, die neue Oberstimme so zusammenhängend, folgerecht und gehaltvoll wie möglich, jedenfalls aber makellos auszuführen. Wo dies nach dem Harmonieentwurfe nicht angeht, wählen wir andre, günstigere Akkordlagen. Dann erst, wenn die Oberstimme gelungen dasteht, vollenden wir den Satz durch die Ausführung der andern Stimmen. — Einige Uebung wird uns übrigens bald zu der Fertigkeit bringen, alle Stimmen gleichzeitig zu überschauen und zu führen.

A. *Der Cantus firmus im Alte.*

Wir wählen dazu die andre Melodie des Chorals: Aus tiefer Noth schrei' ich zu dir; — die bedeutendste Melodie desselben Chorals werden wir an einem andern Orte kennen lernen.

464





Zuvörderst erscheint der Cantus firmus im Alte nach seiner Tonlage und mässigen, auf wenig Töne und kleine Schritte beschränkten Bewegung für diese Stimme im Allgemeinen wohl geeignet; nur der siebente und achte Takt geht über den Altkarakter hinaus. — Betrachten wir dann vor aller nähern Erörterung das Ganze, so bestätigt sich, was vorher gesagt worden: die Unzulänglichkeit unsrer dermaligen Mittel, einen Cantus firmus in einer Unterstimme neben oder vor den andern Stimmen geltend zu machen. Hier ist offenbar jede Stimme, namentlich der Diskant, reicher ausgeführt, als der Cantus firmus; wollte man sich dies aber nicht erlauben, z. B. so —

465



anfangen: so würden alle Stimmen zu einer gleichgültigen, unterschiedlosen Tonmasse gerinnen, man möchte nun die obigen, oder erlesenere Harmoniefolgen wählen. — Nur eine besonders hervorstechende Besetzung könnte unsern Cantus firmus herausheben; indess, es ist uns ja für jetzt nur um Vorübung zu künftigen genügendern Kunstformen zu thun. — Gehen wir jetzt zur Arbeit selbst über.

Der nächste Schluss für die erste Zeile wäre in *G*dur; allein diesen müssen wir für den folgenden Theilschluss aufsparen. Wir sind also auf die Paralleltonart und zwar auf den Halbschluss in derselben, nämlich auf der Dominante angewiesen. Die übrigen

Harmonien folgen dann nach bekannten Grundsätzen von selbst. Wir müssen nun die Oberstimme bedenken.

Die obigen Proben (No. 465) zeigen, in welchen Schlendrian dieselbe verfällt, wenn man sie zu eng an den Cantus firmus kettet; wir beginnen also auf der Terz und mit einem hinaufführenden Motiv (a), das sich sogleich in b wiederholt, nach einer Abbeugung den höchsten Melodieton trifft, und dann den Grundsätzen der Melodie gemäss hinabführt zum Schlusse. Allein erst die folgende Strophe bringt den Theilschluss; ohnehin verlangt der Schlusston *dis*, nach *e* hinaufzusteigen. Die Melodie erhebt sich also nochmals auf den Gipfel und steigt dann in entschiedner Weise, übrigens dem Motiv getreu, zum Schlusse hinab.

Im zweiten Theil erhebt sich die Oberstimme nochmals, und zwar im vorletzten Takt, auf ihren Gipfel, um dann sanfter und bewegter, aber ebenfalls entschieden sich zu Ende zu senken. Bis dahin aber, und besonders zu Anfang, ist sie minder lebhaft entfaltet, minder schwunghaft; eine Folge der lebhaften Bewegung des ersten Theils, die nun Ruhe als Gegensatz foderte, und nicht ohne Einförmigkeit hätte fortgesetzt werden können.

Dafür tritt aber nun Tenor und Bass bewegter hervor, beide jedoch, als Begleitungsstimmen, mehr in fliessenden Achtelreihen, als in dem schlagenden Rhythmus der Oberstimme im ersten Theile. Der Tenor übernimmt nun auch an jener schwierigern Stelle die Vermittlung zwischen dem konsequent hinabschreitenden Bass und dem plötzlich hinaufgeworfenen Cantus firmus. Es ist nicht zu leugnen, dass damit seine Bewegung, besonders im achten Takte eine Gespanntheit annimmt, die nur in gewissen Stimmungen zulässig, sonst aber leicht überspannt zu nennen wäre; allein dem ganzen Gange des Tenors, besonders in der letzten Hälfte, möchte eben jene gespannte Weise, am rechten Orte, entsprechen. Wie sie zu vermeiden gewesen wäre, bleibe der Betrachtung des Jüngers anheimgestellt.

B. *Der Cantus firmus im Tenor.*

Dass der Karakter der Tenorstimme, als der obern im männlichen Stimmpaare, geeigneter ist, den Cantus firmus aufzunehmen, haben wir schon oben erkannt. Erwägen wir nun die Verhältnisse, welche durch die Stellung des Cantus firmus in den Tenor in den andern Stimmen hervorgerufen werden: so fällt in die Augen, dass der Bass durch die Zwischenstellung desselben von den übrigen Stimmen getrennt wird, das höhere Stimmpaar aber, Diskant und Alt, engverbunden bleibt. Was folgt daraus? Der Bass wird für sich allein zu sorgen haben, wird in seiner abgesonderten Stel-

lung deutlicher vernommen, wird folglich mit besondrer Sorgfalt geführt werden müssen, die beiden höhern Stimmen werden aber mehr an einander schliessen, in Vorhalten, in Terz- und Sextengängen oder wenigstens durch engere Lage sich gegenseitig unterstützen. Es versteht sich von selbst, dass diese Betrachtung, so wohl begründet sie erscheint, nicht als ein starres, allgemeines Gesetz uns binden und hemmen, sondern vielmehr unsre Erfindung nur leiten und erleichtern soll.

Eine ähnliche Betrachtung hätte sich bei dem Cantus firmus im Alt anknüpfen lassen; da ist nämlich die Oberstimme getrennt und das untere Stimmpaar verbunden. Allein dort wäre die Bemerkung überflüssig, denn die Oberstimme nimmt ohnehin unsre vorzugsweise Berücksichtung und Sorgfalt in Anspruch.

Für den Tenor eignen sich so ziemlich alle Melodien, vorzugsweise aber die hochliegenden und sich mehr nach der Höhe bewegenden; die tiefern Rücksichten auf den Karakter des Tenors und der tenorisirenden Instrumentalstimmen können erst später in Betracht kommen. Hier nun folgt eine Behandlung von No. 434, mit dem Cantus firmus im Tenor.

466

Ausführlicher Erläuterung bedarf diese Arbeit nicht. Der Schüler muss sich selbst fragen, aus welchen Gründen und Quellen Modulation und Oberstimme hervorgegangen, und wiefern den Regeln

gemäss verfahren, oder auch, warum und mit welchem Rechte von ihnen abgegangen ist. Die beiden ersten Akkorde und die beiden ersten Töne der Oberstimme lagen am nächsten. Mit letztern war auch die Richtung der Oberstimme nach oben gegeben. Sollte diese Stimme nun mit dem dritten Ton des Cantus firmus nach *c* gehen? das hätte in einen Fehler, oder zu früh nach *B*dur geführt. Man ging also durch *c* nach *d*, und nahm nun einen Aufschwung, um die Melodie zu beleben und sie dem Cantus firmus besser entgegen zu setzen. So das Uebrige.

C. *Der Cantus firmus im Basse.*

Die Versetzung des Cantus firmus in den Bass bringt in den meisten Fällen eine Unannehmlichkeit mit sich, die nur versteckt, nicht vermieden werden kann. Da nämlich die Choralmelodien ursprünglich als Ober- oder Tenorstimmen erfunden sind, so schliessen sie fast durchgängig mit einem Sekundenschritte, z. B. die obige Melodie mit *c—d, c—b, a—g,* — und nur selten mit einem Quarten- oder Quintenschritte. Daher wird es uns, wenn der Cantus firmus Bass wird, meistens unmöglich sein, einen vollkommnen Schluss zu bilden, zu dem (nach unsern bisherigen Begriffen) der Bass von der Dominante auf die Tonika schreiten müsste. Am misslichsten ist dies, wenn der unvollständige Schluss das Ende eines Theils, oder gar des Ganzen trifft, und auch das wird meistens der Fall sein.

Wie können wir nun unsre geschwächten Schlüsse befestigen? — Zunächst durch Verlängerung; dann durch die Figur des Orgelpunktes. Natürlich werden wir aber von beiden Mitteln nur eingeschränkten Gebrauch machen dürfen, wenn nicht durch sie das Ganze gedehnt und überladen werden soll. Vorzüglich zu Ende werden wir einen kurzen Orgelpunkt anwendbar finden, und auch da, nach dem Sinne der Komposition, nicht immer.

Als Beispiel solcher Behandlung diene unsre erste Choralmelodie, No. 433. Sie ist eigentlich wegen ihrer hohen Tonlage weniger dazu geeignet; es kommt also darauf an, wie wir uns über diesen Missstand hinweghelfen können?

467





Zuvörderst haben wir hier den Cantus firmus mit tiefern Oktaven verstärkt, ein Zusatz, der im Wesentlichen keine Aenderung hervorbringt. —

Der Modulationsplan ist der frühere von S. 302; nur die dritte Strophe hat eine Abänderung erleiden müssen. Nach bekannten Grundsatzen hätte diese Strophe auf *f*, nämlich entweder mit einem Halbschluss in *B*dur, oder mit einer Ausweichung nach *F*dur schliessen sollen. Allein wie wäre dies hier ausführbar gewesen? Der Schlusston des Cantus firmus im Bass (*c* nämlich) hätte uns ja genöthigt, mit einem Quartsext-Akkorde zu enden! — Wir mussten ihn vielmehr als Grundton behandeln, folglich in der Parallele der Unterdominante schliessen.

Hier sind wir nun auf dem Punkte, von dem aus das ganze Verfahren anschaulich wird. Es ist klar, dass durch den in den Bass gelegten Cantus firmus uns nichts gegeben wird, als eine melodisch geordnete Reihe von Tönen, auf denen wir Akkorde errichten, über denen wir drei verschiedne Stimmen möglichst melodisch führen sollen. Wo also nehmen wir vor Allem die Akkorde her! —

Jeder Basston kann Grundton eines Dreiklangs, Septimen- oder Nonen-Akkordes, — er kann irgend ein andres Intervall in einem umgekehrten Akkorde, er kann einer der akkordfremden Töne sein. — Vorhalt, Durchgang, Vorausnahme. Was wählen wir aus alle dem? Zuerst wiederum das, was nach dem Modulationsplane das Nothwendige, dann, was das Nächstliegende, oder was das Zweckmässigste für den besondern Fall ist. So schliesst z. B. unsre erste Strophe mit dem Dominant-Akkord (in der Umkehrung) und Dreiklang; sie beginnt mit dem Dreiklang der Dominante (anscheinend in *F*dur), lässt unter liegenbleibendem Bass den Dominant-Akkord dieser Tonart folgen, und geht

nun mit Dominant-Akkord und Dreiklang in den Hauptton, nach *B*dur. Das Weitere erklärt sich von selbst; in dem orgelpunktähnlichen Anfang ist das Ende vorbedeutet. Wir wenden uns zur Betrachtung des Stimmwesens.

Die hohe, und noch höher dringende Lage des Cantus firmus drückt die übrigen Stimmen hinauf, und beschränkt sie auf einen kleinern Raum. Daher haben sie sich alle, besonders die Oberstimme, melodisch einfacher gestaltet, und dies sagt auch dem ernsten Karakter des Basses, der Hauptstimme geworden ist, zu; wir würden sagen: auch dem Wesen des Chorals ist die einfachere Behandlung zusagender, wenn wir uns nicht bereits darüber verständigt hätten, dass unsre jetzigen Arbeiten nicht eine vollendete Kunstform, sondern nur Vorübungen zu einer solchen bezwecken.

Sechster Abschnitt.

Minder- und mehrstimmige Behandlung der Choräle.

Es bleibt noch Einiges zu bemerken über die Behandlung des Chorals mit weniger, oder mit mehr als vier Stimmen, wiewohl das Nöthigste schon in der zehnten Abtheilung des ersten Buches gesagt worden ist.

A. *Der Choral mit weniger als vier Stimmen.*

Der Choral, wie wir ihn jetzt besitzen, hat um so mehr das Bedürfniss, mit voller Harmonie, — also wenigstens vierstimmig — behandelt zu werden, da ihm an melodischer Fülle und rhythmischem Reichthum in Vergleich zu andern Tonstücken so viel abgeht. Die einfachen, meist im gleichen Maass und in kurzen Strophen einander folgenden Töne seiner Melodie würden ohne Harmoniefülle einen zu dünnen Faden abgeben. Daher können nur besondre Gründe eine drei- oder gar zweistimmige Behandlung rechtfertigen, und es wird bei mancher Choralmelodie geradezu unmöglich sein, sie zweistimmig genügend und sinngemäss zu behandeln.

Die Gründe aber, zur drei- oder zweistimmigen Behandlung zu greifen, sind entweder äussere: wenn man nicht mehr Stimmen hat; oder innere: wenn man in der Minderstimmigkeit einen besondern Sinn findet, z. B. das Ganze zarter, weniger massenhaft, die Stimmen freier und durchschaulicher darstellen will, oder einer besondern Stimmverbindung, z. B. von zwei weiblichen Stimmen und

einem Bass, zwei männlichen und einem Diskant u. s. w., nachgeht, die man der Idee eines Tonstückes zusagender finden könnte.

In allen diesen Fällen wird man zunächst solche Wege der Harmonie einschlagen, für welche die zwei oder drei Stimmen noch am besten genügen können Manche sonst statthafte und sinngemässe Wendung wird geopfert, manche ergriffen werden müssen, die sonst nicht die vorzüglichere gewesen wäre. Jedenfalls wird man aber verdoppelte Achtsamkeit auf die Stimmführung wenden müssen; denn je weniger Stimmen, desto deutlicher wird jede mit ihren etwaigen Fehlern und Vorzügen vernommen.

1. *Der zweistimmige Satz.*

Im zweistimmigen Satze muss die eine der Choralmelodie zutretende Stimme sehr einfach geführt werden, wenn sie nicht in zu starken Gegensatz gegen sie treten soll. Am besten beschränkt man sich auf die nächstnöthigen Intervalle und hält die Stimmen möglichst zusammen. So könnte der Choralsatz No. 459 zweistimmig in dieser Weise —

468 

behandelt werden. Dass die zweite und dritte Strophe mit einem Vorhalt anheben, geschieht in der Voraussetzung, dass bei den Strophenschlüssen gar kein oder nur ein geringer Absatz gemacht wird.

Hat man besondre Gründe, zwei von einander entfernte Stimmen zu nehmen, die doch nicht innig mit einander verschmelzen, so scheint es besser, der zuzusetzenden Stimme einen eigenthümlichern Gang zu geben. Der obige Satz würde für Diskant und Alt, oder Tenor und Bass geeigneter sein, als etwa für Diskant und Bass, — den letztern eine Oktave tiefer gesetzt. Für diesen wäre folgender Gang —

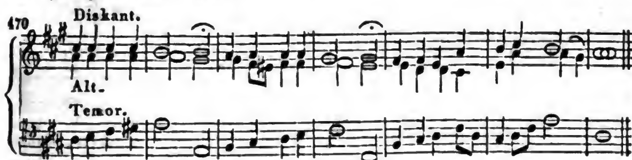
469 

oder ein ähnlicher seinen eignen Weg gehender im Allgemeinen vorzuziehen, obgleich durch ihn die beiden ersten Strophen mit Dreiklängen ohne Terz schlössen.

2. *Der dreistimmige Satz.*

Dieser ist, wie sich von selbst versteht, nicht nur an sich ton- und harmoniereicher, sondern erlaubt auch eine reichere und freiere Ausführung der Stimmen. Denn die zwei bei ihm zu Gebote stehenden Stimmen sind schon mächtig genug, dem Ganzen einen bestimmten Karakter zu ertheilen, wenn wir uns etwa veranlasst sehen, in ihrer Führung über das Nothdürftige hinaus zu gehn. Und da uns eine reichere Ausbildung der Stimmen gestattet ist, so haben wir auch in ihr ein wichtiges Mittel, durch Fülle in den einzelnen Stimmen zu ersetzen, was uns an Vollzähligkeit der Akkordtöne etwa abgehen möchte. Harmonische Beitöne, Vorhalte und Durchgänge werden unsern Harmonien genugthun und zugleich die Stimmen melodisch vervollkommnen.

Hierbei darf aber die Rücksicht auf den Karakter des Chorals eben so wenig aus den Augen gelassen werden. Eine dreistimmige Behandlung des vorstehenden Choraltheiles erinnere uns vorläufig, dass oft die grösste Einfachheit auch bei drei Stimmen herstellbar und genügend sein kann;



von dem in No. 459 Gegebnen ist wenig verloren gegangen.

Reicher und beweglicher haben sich die Stimmen in der folgenden Behandlung des in No. 466 bearbeiteten Chorals ausgebildet.



Der Schluss der dritten Strophe in *C*moll ist etwas entlegen, aber der nähere Dominantenschluss eben zuvor gebraucht; — vergl. S. 336. Uebrigens schliesst diese Strophe mit der Oktave *c*—*c* in Diskant und Tenor, und die folgende fängt in denselben Stimmen mit der Oktave *b*—*b* an. Ist das erlaubt? Wir sollten meinen; weil durch den Strophenschluss der Zusammenhang unterbrochen ist, die letzte Strophe gleichsam als neuer Satz erscheint.

Der dreistimmige Satz (weniger der zweistimmige) ist auch gar wohl geeignet, den Cantus firmus in der Unter- oder Mittelstimme zu haben. Es bedarf hierzu keiner Anweisung, als der früher gegebnen, und nur als Beispiel stehe hier der obige Choral mit dem Cantus firmus im Tenor.

472

Wir haben dazu die vorige Arbeit brauchen können, indem die Tenorstimme dem Diskant, und der Cantus firmus dem Tenor übertragen wurde. Nur der dritte Takt wurde geändert, um eine durch den Durchgangston veranlasste Quintenfolge zu beseitigen. Auch der vorletzte Takt ist geändert worden, um einen *vollen* Schluss zu gewähren.

B. *Die mehr als vierstimmige Behandlung.*

Wir haben uns schon überzeugt, dass der vierstimmige Satz gar wohl auch für Harmoniefülle genüge. Daher wird man ohne besondre Gründe selten oder nie den Choral mit mehr als vier Stimmen setzen; wohl aber nimmt man bisweilen zur letzten Strophe oder zu den letzten Akkorden, um einen noch vollern Schluss zu erhalten, eine fünfte Stimme zu Hülfe. Im einen oder andern Falle genügt indess die S. 283 u. f. ertheilte Anweisung.

E r i n n e r u n g.

Schliesslich sei nochmals in Bezug auf S. 318 erinnert, dass bei dem Gottesdienste das Bedürfniss, den Gemeinegesang zu leiten,

sehr oft auf reichere Stimmführung Verzicht zu leisten nöthigt, und dass in den meisten Fällen die drei- oder zweistimmige Behandlung, oder gar die Verlegung des Cantus firmus in andre Stimmen mit jenem Zwecke nicht verträglich erscheint. Hierüber muss sich denn der künftige Organist da Raths erholen*), wo er überhaupt die Bildung für sein besondres Amt zu suchen hat. Wir haben es an dieser Stelle nur mit der freien Kunst, die sich selbst genügen, nicht fremden Zwecken dienen will, zu thun. Es liegt uns also nichts daran, ob die vorstehenden Choräle ganz oder gar nicht zum Gebrauch beim Gottesdienst eingerichtet sind; dazu findet man in zahlreichen für den gemeinen Gebrauch bestimmten Choralbüchern genugsame Vorarbeit.

Siebenter Abschnitt.

Prüfung harmonischer Fertigkeit am Choral.

Wir haben überall darauf hingewiesen, dass jeder Choral (wie überhaupt jede Melodie) auf gar mannigfache Weise behandelt werden kann, und dass es nicht eine absolut beste Behandlung (oder wohl gar eine einzig richtige) giebt, sondern dass für den einen Zweck, unter diesen Umständen die eine, für einen andern Zweck unter andern Umständen eine andre Behandlung den Vorzug verdienen kann. Wir bedürfen also der Fähigkeit und Fertigkeit, eine gegebne Melodie in verschiedner Weise zu behandeln.

Der Stoff dazu ist in der ganzen bisherigen Lehre gegeben; wir haben nichts Neues darüber mitzutheilen. Allein wir machen, wie schon früher geschehen, darauf aufmerksam, dass es eine fruchtbare — alles Erlernte wiederholende und zusammenfassende Uebung, und insofern eine aufklärende Prüfung unsrer Kraft ist: an bestimmten Melodien zu versuchen, wie vielfache Behandlungen uns wohl gelingen möchten. Und hierbei wird vielleicht eine kurze Anleitung, wie man möglichst reiche Behandlungen auffinde und durchführe, Manchem wünschenswerth, Andern anreizend zu eignen weitern Versuchen sein.

Es versteht sich von selbst, dass jede Behandlung den von uns nun schon erkannten Gesetzen gemäss sein muss. Das Widrige, Schwächliche, widernatürlich Erzwungene, kurz alles Miss-

*) Empfohlen seien ihm dazu Türk's und Becker's Anleitungen.

zubilligende soll uns fern bleiben. Allein die Erfahrung lehrt, dass der Eifer, mehr und mehr Behandlungen herauszuholen, unvermerkt an die Gränze des Unlöblichen, und über sie hinausführt. Wir rathen also alles Ernstes:

> die in diesem Abschnitt vorgezeichnete Uebung nicht eher vorzunehmen, als bis in vielen vorausgeschickten einzelnen Choralbehandlungen schon Kraft und Einsicht gewachsen und bewährt sind.

Dann erst, — und lieber zu spät als zu früh, — mag jeder sich an sein harmonisches Probestück machen. Und auch dann mag nicht in der Anzahl, sondern im Werthe der Behandlungen der Nutzen und die Ehre der Arbeit gesucht werden.

Worin können nun Choralbehandlungen mannigfaltig sein? Wir unterscheiden hier äussere und innere Mannigfaltigkeit.

Die äussere Mannigfaltigkeit besteht darin, dass ein Choral zwei-, drei-, vier- und mehrstimmig behandelt, dass der Cantus firmus bald in die Oberstimme, bald in die Unter- oder in eine Mittelstimme gelegt wird. Dies sind die äussern Formen der Choralbehandlung, welche wir bis jetzt kennen. Jede von ihnen kann natürlich auf die mannigfachste Weise ausgeführt werden; man kann sich verschiedner Harmonie und Stimmführung überall bedienen, kann ebensowohl im drei- als vierstimmigen Satz den Cantus firmus in die Mittel- oder Unterstimme legen, und was dergleichen mehr. Alle diese Formen geben Anlass zu nützlichen Uebungen und müssen fleissig benutzt werden. Doch setzen wir sie hier alle bei Seite, um nicht zu weitläufig zu werden, und beschränken uns auf die vierstimmige Behandlung und die Stellung des Cantus firmus in die Oberstimme.

Die innere Mannigfaltigkeit, mit der wir es also allein hier zu thun haben wollen, beruht auf der verschiednen Modulation, Harmonie, Stimmführung, die wir einer Choralmelodie ertheilen können. Das Leichtere und desswegen für unsern Lehr- und Uebungszweck Unwichtigere ist hier die Stimmführung; denn die Stimmen werden wenigstens im Wesentlichen durch die Wahl der Harmonien bedingt. Wir wollen also bei dem Gesetz stehen bleiben, die Stimmen überall melodisch und sonst zweckmässig zu führen, und werden nur gelegentlich darüber noch einen Wink zu geben haben.

So ist also das Wichtigste für unsre Betrachtung die modulatorische und harmonische Anlage. Wo finden wir immer neue Wege der Modulation und Harmonie? wie können wir ihnen methodisch, mit der Hoffnung reichen Erfolgs nachstreben, ohne es auf ungefähre Einfälle, auf ein ungeordnetes Umhersuchen und Tappen ankommen zu lassen? — In der Beantwortung dieser

Fragen und der dabei nöthigen Anleitung besteht die Aufgabe dieses Abschnitts.

Im Allgemeinen ist nur das Bekannte zu wiederholen.

Wir fragen zuerst nach der Tonart und bestimmen nach ihr die Hauptmomente, die Schluss- und Wendepunkte für die Modulation. — Allein, wenn die eigentliche Tonart und die von ihr gefoderte Modulation auch das Nächste ist, so wäre es doch bisweilen möglich, einen Choral in einer andern als seiner eigenthümlichen Tonart zu setzen, oder wenigstens mehr auf eine andre, als auf diese, zu beziehen. So ist hier —

473



der Choral „Ach Gott und Herr," dessen Tonart unzweideutig *C*dur ist, nach dem *A*moll hingezogen*). Es wird mit *A*moll (wenigstens dem auf *A*moll hindeutenden Dreiklang) begonnen, die zweite Zeile mit einem scharf bezeichnenden Schritte des Basses

*) Dieses Beispiel ist aus dem evangel. Choral- und Orgelbuche entnommen; die Behandlung entsprang aus dem Gefühl, dass der Choral mit seinem heitern *C*dur, wie er in unsern Kirchen üblich geworden ist, für seinen Text (Ach Gott und Herr, wie gross und schwer sind mein' begangne Sünden! Da ist niemand, der helfen kann, in dieser Welt zu finden) durchaus unangemessen, ja widersinnig erscheint. Dass eine solche Behandlung (wie so Manches in jenem Werke) sich nicht für den alltäglichen Gebrauch beim Gottesdienste eignet, sondern eine besondre Stimmung voraussetzt (S. 296), ist leicht zu erkennen; es liesse sich dasselbe von vielen Sätzen jenes Werks sagen, das in einer andern Idee, als zu dem Zwecke fortwährenden und allgemeinen Gebrauchs verfasst ist, für welchen höchst wichtigen und würdigen Zweck genug treffliche Werke existiren. Auf der andern Seite würde man den Verf. arg verkennen, wollte man annehmen, er stelle eigne Arbeiten (zumal aus einem Werke, das er keineswegs noch jetzt in allen Theilen vertreten möchte) als Muster auf, da er sie vielmehr anspruchslos als ihm nahe liegende Beispiele, als Stoff zur Ueberlegung und Prüfung der Regel hingiebt. Der Muster bedarf es hier noch nicht. Später werden sie bezeichnet werden.

nach *A*moll gewendet, die dritte (und mit ihr der erste Theil des Chorals) in *E*moll geschlossen, das unter diesen Umständen*) gleichsam als Dominante des Hipttons, *A*moll, erscheint, so wie darnach — dies einmal vorausgesetzt, — das folgende *C*dur der nächsten zwei Strophen sich eher als Parallelton darstellt, und erst in der letzten Strophe entschieden als Hauptton wirkt. Wie fern das Einzelne der Harmonie und Stimmführung, namentlich die Vorhalte unter den Schlussakkorden der vorausgesetzten Stimmung entsprechen oder nicht, kommt hier nicht weiter zur Untersuchung.

Eine solche, den Standpunkt des Ganzen verrückende Behandlung wollen wir uns erst zuletzt gestatten, wenn alles Näherliegende erschöpft ist; und darum soll auch hier nicht weiter darauf eingegangen werden.

Die Haupttonart also vorausgesetzt, fragen wir, welche Modulationen der Schluss jeder Strophe zulässt; von diesen nehmen wir die näher liegenden voraus und gehen von ihnen auf die fernern über.

Nach diesen Zielpunkten hin suchen wir zuerst die nächsten, dann die zweckmässigsten, dann die überhaupt brauchbaren Harmoniewege auf, und benutzen jede irgend erhebliche Aenderung, die sich möglich zeigt, zu einem neuen Ausweg. Hierbei werden sich auch Motive und Richtungen des Basses ergeben, bei denen wir zu überlegen haben, in wiefern sie anders, oder auch in entgegengesetzter Weise gebraucht werden könnten.

Doch wir wenden uns gleich zu lebendiger That. Wir wählen den Choral: „Nun ruhen alle Wälder" (Beilage XII.), und zwar blos darum, weil er im kleinsten Raume die meisten Wiederholungen enthält; denn seine vierte und fünfte Strophe wiederholt buchstäblich die erste und zweite, seine sechste die ersten vier Töne der dritten. Hiervon abgesehn, ist manche Choralmelodie dergleichen Arbeiten günstiger, nämlich geeigneter zu mannigfachen Harmonien. — Uebrigens geben wir nur Anfänge und Andeutungen; die Fortführung mag der Jünger selber versuchen.

---

*) Noch enger hätte die erste und dritte Strophe sich in dieser Weise

474



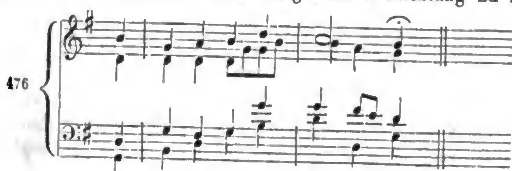
dem untergeschobnen *A*moll geeignet.

Die erste Strophe steht am natürlichsten im Haupttone.



Wir haben den tonischen Akkord zu den beiden ersten Melodietönen gesetzt, den Bass dazu in die höhere Oktave geführt, und dann in sehr einfacher Weise hinunter gehen lassen; er bildet so auch der Richtung nach den Gegensatz zur Oberstimme.

Versuchen wir nun, ihn in umgekehrter Richtung zu führen.



Der Bass geht abentheuerlich weit hinauf und zwingt auch die Mittelstimmen zu heftigerm Hinaufdringen. Wollten wir so beginnen, so müsste die folgende Strophe sich zwar solchen Uebermaasses enthalten, dafür aber irgend eine andre Kräftigung zeigen. Sie könnte etwa so heissen.



Doch wir kehren zu No. 476 zurück. Die Uebertreibung des Basses liegt besonders in seinem letzten Hinaufschritt; die Mittelstimmen müssen desswegen so hoch steigen, weil sie, dem hinaufdringenden Bass gegenüber, zu tiefliegend begonnen haben. Diese Erkenntniss giebt uns eine neue Behandlung.



Der Bass hätte auch von seinem vierten Ton ab so



und auf ähnliche Weise weiter gehen können. In all' diesen Fällen würden für die zweite Strophe (wie zuvor in No. 477) weniger gestreckte Stimmgänge rathsam sein.

Beide Grundformen zeigten einen in weiten Schritten gehenden Bass. Versuchen wir nun eine ruhigere Führung dieser Stimme.



Der Bass schreitet wie in No. 475 in die höhere Oktave, von da aber nicht wieder in den Grundton des folgenden Akkords, sondern stufenweis in dessen Terz. Wollen wir seine stufenweise Bewegung fortsetzen? — es könnte so —



geschehen. Der Bass geht chromatisch hinab und im Gegensatz dazu diatonisch wieder hinauf. Warum haben wir den chromatischen Gang aufgegeben? Noch ein Schritt weiter —



hätte uns erlaubt, im Haupttone zu schliessen, statt schon jetzt nach der Parallele auszuweichen. — Wollten wir einen von beiden Fällen weiter behandeln, so würden wir weder in chromatischen, und durch die Enge ihrer Schritte peinlich werdenden, noch in harmonischen zu unähnlichen Schritten, sondern lieber diatonisch fortgehen, z. B. in dieser Weise —

483 

oder, wenn No. 480 fortgesetzt werden sollte, könnte man die letzte Achtelreihe

484 

als Motiv für den Bass benutzen.

Doch wir brechen hier ab, um nicht allzuweit für blosse Anleitung vorzuschreiten. Alle diese Gebilde beruhen auf der Bestimmung, dass die beiden ersten Akkorde der Dreiklang von *G*, oder allenfalls eine Umkehrung desselben sein sollten. Jetzt wollen wir uns allmählig von dieser ersten Harmonielage entfernen.

Im ersten Akkorde halten wir noch die Tonika fest, aber der zweite Ton soll neu harmonisirt werden. Was kann nun *g* sein? Erstens der Grundton eines Akkordes; so haben wir es bis jetzt gefasst. Dann die Terz, oder Quinte; letzteres führt uns zur Unterdominante des Hapttons, ist also das Nähere. Hier haben wir diese Lösung, von Seb. Bach, in vier verschiednen Weisen vor uns*);

485 

zum fünften Mal hat er denselben Choral (in einem andern Ton-

*) Die Behandlung, aus der a genommen ist, steht eigentlich in *B*dur, die von b in *As*dur, die von c in *B*dur, die von d in *A*dur; wir haben sie alle transponirt, blos um die Vergleichung zu erleichtern.

stücke) mit der Modulation bei b, aber abweichender Stimmführung begonnen; wir setzen noch eine Behandlung desselben Anfanges zu,



die sich in der Stimmführnng auch einfacher hätten gestalten lassen. In den Bach'schen Sätzen ist a die einfachste Lösung; c hat mit b gleiche Modulation, aber entschiednere Stimmführung, bei d wird der Bassgang verfolgt und führt auf einen, *E*moll angehörigen Sext-Akkord. Die Folge davon, wenn konsequent geschrieben werden sollte, war, dass Bach wieder in *E* einsetzen musste.



Allein das zweimalige *d* in der Melodie hindert ihn, *E*moll wirklich festzuhalten, beschränkt ihn auf den blossen *E*moll-Akkord. Das hier zurückgewiesne Bedürfniss, dem Schlusse der ersten Strophe nachzukommen, ruft daher den noch fremdern Schluss der zweiten, in *H*moll, hervor.

Wir sehen in jenem ersten Strophenschlusse (No. 485, d) auf die Möglichkeit hingewiesen, eine Strophe auch unbefriedigend zu enden, — natürlich, wenn es der Sinn des Textes oder der musikalischen Behandlung mit sich bringt; ja, in solchem Falle würden wir unbedenklich mit einem Septimen-Akkord oder seinen Umkehrungen u. s. w. schliessen; z. B. nach No. 480



einen, so scharf beunruhigende Wendungen hervorrufenden Sinn vorausgesetzt. Mit welchem Rechte? — Weil wir zwar in der Regel jede Strophe als einen rhythmischen Abschnitt des ganzen Chorals haben ansehen müssen (S. 298), demungeachtet aber alle zusammen

ein grösseres Ganze ausmachen, und schon dem Texte nach die verschiednen Strophen engen Zusammenhang haben. —

In No. 480 wurde schon die Unterdominante eigensinniger festgehalten; hier



haben wir uns ernstlich nach ihrer Tonart gewendet (es könnte der Anfang der vierten Strophe zu No. 480 sein) und das *c* noch einen Schritt weiter als Vorhalt festgehalten; der ganze Satz ist freilich sehr fremd geworden, — vielleicht auch in mancher Hinsicht befremdend*).

Doch wir wenden uns auch von dieser Richtung ab, ohne sie zu erschöpfen, und nehmen den zweiten Melodieton, *g*, als Terz. Wovon? von *e* oder *es*? Das Letztere würde uns nicht an *Es*dur erinnern (weil *h* vorangegangen ist, und bald wieder nachfolgt), sondern an *C*moll. Freilich liegt dieser Ton von unsrer Melodie gar sehr weit ab und möchte sich im Zusammenhange des Ganzen nur schwer rechtfertigen (festhalten aber gewiss nicht) lassen. Indess, möglich wäre eine solche Behandlung, —



und vielleicht einmal zur vierten Strophe brauchbar.

*) Nach allen frühern Erörterungen können bedenkliche Fälle jetzt dem eignen Ermessen des Lernenden überlassen bleiben. Er mag sich überlegen, ob oben bei a die Auflösung eines doppelten Vorhalts über einem andern Akkorde, bei b die unterbleibende Auflösung des *h* (der ehemaligen Terz im Nonen-Akkorde) bei *c*, das Liegenbleiben desselben als Septime in *c—e—g* — und die Auflösung dieses Akkordes bei c, — ferner ob in No. 473 am Schluss der vorletzten Strophe das Hinaufschreiten der Septime in der Oberstimme und die Quintenfolge zwischen dieser und dem Alte zu dulden und zu rechtfertigen, ob sie wenigstens gewissen Stimmungen (z. B. der in No. 473 waltenden) angemessen sind, oder nicht. Wir haben schon oft ausgesprochen, dass in dergleichen Fällen mit einem allgemeinen Absprechen soviel wie nichts gethan ist, dass es überall auf Zweck und Umstände ankommt, dass allerdings im Allgemeinen das je Einfachere, Klarere, Näherliegende den Vorzug haben mag, und dass der Kunstjünger sich nicht zu dem Entlegenern und Fremdern drängen, vielmehr erst alles

Näher liegt es nun allerdings, jenes *g* als Terz von *e* zu fassen. Dies führt uns auf die Paralleltonart des Haupttons. Hier



sehen wir sie berührt, aber alsbald wieder verlassen. Bach hat sie in fünf Bearbeitungen stets (zur vierten Strophe) weiter benutzt;





bald hat er sich wirklich nach *E* gewandt (bei a, d, e) und darin, aber mit hellem Durdreiklang, geschlossen; bald ist er von *E*moll zu einem Schluss auf die Parallele der Unterdominante, nach *A*moll gegangen. — Ueberall ist hier mit dem Sext-Akkord begonnen, der in den (für den Anfang fremden) *E*-Dreiklang bequem und fliessend hineinführt. Wollen wir in gewichtigerer Weise dahin gelangen, so nehmen wir statt des Sext-Akkordes den Grund-Akkord.



Hier haben wir es zweimal versucht. Bei a hat sich ein konsequenter Bassgang entwickelt. Bei b ist der Basston *h* eigensinnig stehen geblieben, die Mittelstimmen haben sich ihm angeschlos-

Nähere sich ganz eigen machen soll, damit er nur mit voller Ueberzeugung und vollem Recht endlich sich auch das Fernste und Seltenste gewinnen und gestatten möge.

sen, und so ist man von *h—dis—fis* auf den übermässigen Dreiklang *g—h—dis*, oder vielmehr dessen Sext-Akkord gekommen. Da der Bass sich erst allem Fortschreiten widersetzt hat, so ist es konsequent, dass er auch ferner sich mässig bewegt; er hält an der diatonischen Folge, so gut es gehen will, fest.

Doch — genug und übergenug haben wir der stillen Melodie abgefragt, und genug Fremdes und Eigensinniges der mild-heitern aufgedrungen. Blicken wir zurück, so geschieht es vielleicht mit dem Gefühl des jungen Anatomen, der sein Messer in die reizvollsten Gebilde der Natur hat senken müssen. Er verfolgte die Spur der göttlichen Vernunft und suchte heilvolle Kenntniss. Möge auch der Jünger unsrer Kunst mit Liebe und Ehrfurcht den von Alter und Kirchlichkeit gehobnen Weisen nahen und stets eingedenk sein, dass sie ihm nur zur Uebung hingegeben sind, um ihn zu seinem hohen Berufe zu kräftigen. Denn zuletzt kann der feinste und behendeste Witz und Alles berechnende Kenntniss und Ueberlegung doch nicht das rechte Vollbringen uns gewähren. Das Höchste überall ist und giebt nur Liebe, die der Religion und Kunst gegenüber, — die überall nicht besteht ohne Ehrfurcht.

Die Lehre hat hier (im Grund überall) nur andeuten können. Wer ihr bis zu diesem Abschnitte gefolgt ist, sieht, dass die Aufgabe, die wir uns in demselben setzten, keineswegs erschöpft ist; — mussten wir uns doch sogar versagen, jeden Anfang fortzuführen, um überall zu zeigen, wie ein jeder konsequent benutzt werden könne. Wenigstens hoffen wir, weit genug gegangen zu sein, um die Wege anzubahnen und zu zeigen, wie unermesslich reich und wichtig diese Uebung ist, die wir — obgleich noch andre folgen — als den Schlussstein für den ganzen praktischen Inhalt dieses ersten Theils und als Krone gelungenen Studiums für den Jünger ansehen.

Aber alle diese Kenntniss und Uebung wird sich erst dem recht lohnen und bewähren, der unsre Choräle mit Liebe und Andacht in sich aufgenommen, der recht innig gefühlt hat, wie trostreich und erquicklich dem Einzelnen, wie erhebend und heiligend sie der Gemeine sich stets erwiesen haben*).

---

*) Hierzu der Anhang U.

Zweite Abtheilung.

*Die Choräle in den Kirchentonarten**).

Es ist schon S. 297 darauf aufmerksam gemacht worden, dass viele unsrer Choräle weder unsrer Dur- noch unsrer Mollgattung, sondern einem frühern System von Tonarten angehören, und sich nach unserm Modulationssystem entweder gar nicht, oder doch nicht auf die rechte, ihrem Sinn entsprechendste Weise behandeln lassen. Sie fodern andre Modulation und andre Harmonisirung, diejenige nämlich, welche ihnen nach jenem alten System gebührt. Selbst ihre Melodien entsprechen unsern Grundsätzen oft gar nicht, wenn man auch dabei von Harmonie absehen will.

Wollen wir dergleichen Choräle (und es sind unsre schönsten) zweckmässig behandeln, so müssen wir von den Tonarten Kenntniss nehmen, in denen sie geschrieben sind; wenigstens so weit, als zur Beurtheilung und Wahl der Harmonie erfoderlich ist. Das Nähere gehört der Geschichte an**); — doch können wir einen an sich zunächst geschichtlichen Gegenstand nicht klar auffassen, ohne seinen geschichtlichen Verlauf wenigstens in den flüchtigsten Andeutungen im Auge zu haben.

Noch einen wichtigen Vortheil verspricht uns die Betrachtung der alten Tonarten. Sie haben sich entfaltet und thätig bewiesen, bevor unser System der Tonarten und Modulation sich ausbildete, und haben endlich in dieses hineingeführt. Sie mussten in unser System hineinführen und sich in ihm verlieren oder aufgeben; denn eine höhere und allgemeinere Wahrheit lebt in unserm Tonartensystem; und nur in ihm, nicht in jenem, war ein weitrer Fortschritt der Tonkunst, bis zu einer gegen die frühern Jahrhunderte unermesslichen Höhe möglich. Von diesem Gesichtspunkt aus er-

---

*) Nach vielfältiger Erfahrung hat der Verf. rathsam gefunden, das Studium der Kirchentonarten nicht eher beginnen zu lassen, als bis der Schüler sich schon durch längeres Arbeiten in dem Harmoniesystem unsrer Periode ganz sicher festgesetzt, ganz darin eingelebt hat. Dann erweitert das Studium den Blick und macht frei den Sinn über unsre Zeit hinaus; früher kann es leicht zu Gesuchtheit und Manier oder Entlehnung fertiger Formeln an der Stelle des eigen Erfundnen verleiten.

**) Vergl. darüber den Art. Kirchentonart und die übrigen damit zusammenhängenden Artikel des Verf. im Universal-Lexikon der Tonkunst.

scheint das ältere System der Tonarten nicht blos abweichend, sondern als Vorarbeit, als Versuch zu dem jetzigen vollkommen. Man schlug damals andre Wege der Modulation ein; und indem wir uns Rechenschaft geben, zu welchen Zielpunkten diese Wege geführt haben, gewinnen wir eine neue Anschauung und Bestätigung für unser jetziges System. Dieses giebt uns für den jedesmaligen allgemeinen Zweck das nächste Mittel. Es sagt uns z. B., dass unser Ganzschluss in vollständiger Darstellung (so, dass die Tonika in Ober- und Unterstimme liegt, der Schlussakkord auf einen rhythmischen Haupttheil fällt) das befriedigendste Ende eines Tonsatzes ist. Wie nun, wenn wir ein Tonstück nicht mit dem Dominant-Akkord, oder nicht auf der tonischen Harmonie schliessen wollten? Wie, wenn überhaupt die Tonika mit ihrer Harmonie einmal nicht als Fundament, als Anfang und Ende der ganzen Tonbewegung, behandelt würde? Was wäre die Folge? — Die alten Tonarten zeigen Versuche solcher Art.

Noch mehr. Diese Versuche sind Ergebnisse tiefsinniger Auffassung des Tonwesens, Geburten einer wahrhaft begeisterten, liedesgewaltigen Zeit, sie sind Anschauungen voller Wahrheit, — einer Wahrheit, die sich noch jetzt und für alle Zeiten bewähren muss, — obwohl sie sich noch nicht zu der Erkenntniss des allgemeinen Gesetzes hatten erheben können. Nicht ausgeklügelte oder muthwillige Versuche Einzelner sind es; wie man etwa jetzt auch, in reiner Willkühr, einmal Abweichungen vom allgemeinen Gesetz hazardiren könnte; nein, sie sind Erfahrungen, die eine der merkwürdigsten und reichsten Perioden der Kunstgeschichte in ernstem und tiefsinnigem Wirken gesammelt und uns überliefert hat. Es ist also, wenn diese Anschauungen mit unsern Grundsätzen übereinstimmen, ein überaus mächtiger Erfahrungsbeweis für letztere gewonnen.

Worin wird aber diese Uebereinstimmung und Bestätigung sich aussprechen können? — Nicht blos in dem, was die Alten nach unsrer Weise thaten, sondern auch — und am merkwürdigsten — in dem, womit sie von unsrer Weise abwichen. Sie weichen ab von unsrer Weise, z. B. von unsrer Schlussweise, wo sie sich einen andern Zweck vorgesetzt haben; und dann erreichen sie ihren Zweck ganz nach unsern, das heisst nach den später entdeckten allgemeinen Gesetzen.

In diesem Sinn können wir die alte Lehre als eine Vervollständigung der unsern ansehen. Wir sind nämlich in unsrer Ansichtsweise längst darüber hinaus, in einer kahlen und abstrakten Voreiligkeit über die Tongebilde so herzufallen, dass wir Eins für absolut richtig, und die andern für absolut falsch ausgeben. Ein solches Verfahren muss sich jederzeit unhaltbar und unfrucht-

bar erweisen. Denn richtig ist nur (S. 15), was für seinen Zweck recht ist. Der Zwecke aber giebt es mehrere, ja unzählige. Wir können also von keiner Gestaltung des Tonreichs sagen, dass sie allgemein richtig oder unrichtig sei; sie ist nur für diesen Zweck die richtige oder rechte, und für einen andern Zweck nicht die richtige. — Nun hat unser System zunächst die allgemeinen Zwecke aller Tonkunst in das Auge fassen und zeigen müssen, wie sich die Tonsätze diesen Zwecken gemäss, also für diese Zwecke richtig, gestalten. Das System der alten Kirchentonarten weiset uns einige der wichtigsten abweichenden Gestaltungen auf, und zeigt uns die Zielpunkte, welche durch sie erreicht werden, und welche die Alten unter der Leitung dieses Systems mit Bewusstsein und Sicherheit erreicht haben.

Wir wollen also den alten Meistern in ihrem Ideengange nachfolgen, die lebendige Wahrheit aus demselben für uns gewinnen, die uns von ihnen überlieferten Melodien in ihrem Geiste, nach ihrem Ideengange harmonisiren. Das ist das Wesentliche des alten Systems für den Zweck der Kompositionslehre.

Ausser diesem Wesentlichen ist den alten Chorälen und der Zeit ihrer Entstehung noch Manches eigen, das für uns aufgehört hat, wesentlich zu sein, weil es seinen Grund nicht in dem Ideengange fand, der die Alten leitete und ihre Werke bedingte. Dahin gehört unter andern, dass ihr Tonsystem nicht alle Töne enthielt, die wir besitzen. Zu Anfang besass man nur die Tonreihen

c, *d*, *e*, *f*, *g*, *a*, *h*, *c*,

und

c, *d*, *e*, *f*, *g*, *a*, *b*, *c*,

also nach unsrer Ansichtsweise nur die Tonleiter von *C*dur nebst *b*.

Viel später hatte man die Tonreihe

cis *es* *fis* *gis* *b*
c *d* *e* *f* *g* *a* *h* *c*.

Allein die ganzen und halben Töne waren nicht von gleichem Verhältnisse, *cis*, *fis* und *gis* konnten nicht zugleich als *des*, *ges* und *as*, — *b* und *es* nicht als *aïs* und *dis* gebraucht werden; das erlaubte die damalige Stimmung der Orgeln, dieses für Kirchenmusik so wichtigen Instrumentes, nicht. Und wenn gleich, noch später, auf einigen Instrumenten doppelte Obertasten (eine für *es*, die andre für *dis* u. s. w.) eingeführt wurden, bis man zuletzt durch gleichschwebende Temperatur alle Tonverhältnisse ausglich: so hatten sich doch schon die Grundsätze des alten Tonsystems festgestellt; und blieben in Wirksamkeit, bis neben ihnen allgemach das neue, jetzige Tonsystem herrschend geworden war. — Bei uns werden diese äusserlichen Verhältnisse nur so weit Berück-

sichtigung verdienen, als sie zu wesentlichen Momenten im Ideengange der Alten geworden sind.

So ist ferner gewiss, dass die Alten sich nicht so vieler und mannigfaltig wechselnder Akkorde, Vorhalte, Durchgänge u. s. w. bedient, ihre Stimmen in der Regel nicht so vollkommen und reich ausgeführt haben, wie wir es vermögen und dürfen. Da wir aber sehen werden, dass nicht hierin das Wesen ihres Systems liegt, so wird uns ihr Verfahren in dieser Hinsichts auch nicht bindend sein; wir werden — unter der Leitung ihrer wesentlichen Gesetze — so ausgeführt schreiben, als unser Zweck erlaubt, oder mit sich bringt.

Dass wir auch ihren, oft höchst wirksam gebildeten Choralrhythmus nicht beibehalten, sondern ihre Melodien nun so aufnehmen, wie sie noch heut in unsern Kirchen gesungen werden, sei noch schliesslich erwähnt.

Erster Abschnitt.

Die Kirchentonarten im Allgemeinen.

Die Kirchentonarten können aus zwiefachem Gesichtspunkte betrachtet werden: aus dem blos melodischen, als blosse Tonleitern, und aus dem harmonischen, als Tonleitern, welche auch Grundlage von Harmonien (also wirkliche Tonarten in unserm Sinne) sein sollen.

A. *Der melodische Gesichtspunkt.*

Gemeinschaftlich allen Kirchentonarten ist die Reihenfolge der sieben Stufen. Die Alten versuchten, jede Stufe zur Tonika einer besondern Tonart zu machen, und darauf ohne Erhöhung oder Erniedrigung eines Tons eine Tonleiter zu bauen. So erhielten sie denn die Tonleitern

1) *c — d — e — f — g — a — h — c*,
2) *d — e — f — g — a — h — c — d*,
3) *e — f — g — a — h — c — d — e*,
4) *f — g — a — h — c — d — e — f*,
5) *g — a — h — c — d — e — f — g*,
6) *a — h — c — d — e — f — g — a*,

als deren erste sie übrigens die von *D* (hier die zweite) annahmen. Eine siebente Tonreihe wäre die von *h* nach *h*, —

h — c — d — e — f — g — a — h

gewesen. Allein diese konnte aus harmonischen Gründen nicht zur Tonart werden, denn sie lässt ja nicht einmal einen tonischen Dreiklang zu; die Quinte der Tonika (von *h* das *f*) ist eine kleine. Und hätte man sie willkührlich erhöhen wollen, so wäre nicht etwas Neues, sondern dieselbe Tonreihe entstanden, die schon auf *e* vorhanden ist. Diese sechs Tonarten nun hiessen

1) die ionische, — auf *C*,
2) die dorische, — auf *D*,
3) die phrygische, — auf *E*,
4) die lydische, — auf *F*,
5) die mixolydische, — auf *G*,
6) die äolische, — auf *A*.

Wir werden übrigens später sehen, dass und warum eine von ihnen, die lydische, niemals recht in Wirksamkeit gekommen, und eben desswegen wollen wir sie zuletzt, abgesondert zur Erwägung ziehen.

In melodischer Hinsicht nun erkannten die Alten mit tiefer Einsicht zweierlei Stellung für jede ihrer Tonarten. Entweder bewegte sich ihre Melodie durchaus, oder vorzugsweise, von Tonika zu Tonika, — also von dem Grunde der Tonart bis zu dessen Wiederkehr in der andern Oktave. Solche Melodien nannten sie authentische, ja, die ganze Tonleiter, wenn sie sich von Tonika zu Tonika bewegte, hiess so. Von dieser authentischen Melodieordnung erwarteten sie den Eindruck der Bestimmtheit, Festigkeit, klaren Freudigkeit; Lieder, wie „Ein' feste Burg," „Vom Himmel hoch, da komm' ich her," und andre, sind authentisch geschrieben.

Oder ihre Melodien bewegten sich um die Tonika herum, etwa von der Dominante zu deren Oktave. Solche Melodien nannten sie plagalische; die Tonleiter selbst, so dargestellt, hiess die plagalische. Von dieser melodischen Form erwarteten sie einen mildern, beweglichern, schwebenden, sanften Eindruck. Als Beispiel dienen unsre ersten zwei Choräle, so wie das Lied, „Nun ruhen alle Wälder." Will man sich das Wesentliche dieser beiden Formen sogleich vor Augen stellen: so blicke man auf die S. 24 und 25 gefundnen Urgestalten der Tonleiter:

c — d — e — f — g — a — h — c,
g — a — h — c — d — e — f .... *g*,

zurück; ihren dort schon begriffnen Sinn finden wir hier durch die Anschauung und Erfahrung mehrerer Jahrhunderte bestätigt.

Nur diesen Gewinn: Bestärkung in unsrer Ansicht vom Sinne der ersten Grundmelodie, konnten wir hier suchen, da es nicht unsre Aufgabe ist, Melodien nach dem alten System zu erfinden,

sondern die vorhandnen zu behandeln. Allein stets wird Melodien, die sich auf die Tonika stützen, authentische Kraft, und Melodien, die sich mehr dominantisch, um die Tonika herum bewegen, plagalische Milde und Schmiegsamkeit eigen sein, — wofern nicht etwa ihr sonstiger Inhalt mit überwiegender Kraft einen andern Sinn ausspricht.

B. *Der harmonische Gesichtspunkt.*

Nur diejenigen, auf die sieben Tonstufen gegründeten Tonreihen konnten Tonarten werden, die einen tonischen Akkord, also einen grossen oder kleinen Dreiklang auf der Tonika, abzugeben im Stande waren. Die Tonreihe von *H* bietet keinen grossen oder kleinen, — sondern einen verminderten Dreiklang auf ihrer Tonika (*h—d—f*) dar; darum konnte sie, wie schon gesagt, nicht zur Tonart werden.

Von den übrigen sechs Tonreihen bieten drei auf ihrer Tonika grosse Dreiklänge, nämlich

die ionische, *c—e—g*,
die lydische, *f—a—c*,
die mixolydische, *g—h—d*.

Sie sind daher unserm Dur zu vergleichen. Die andern drei Tonreihen haben kleine Dreiklänge auf der Tonika, nämlich

die dorische, *d—f—a*,
die phrygische, *e—g—h*,
die äolische, *a—c—e*,

und würden in sofern unserm Moll zu vergleichen sein.

Sehr leicht finden wir aber, dass nur eine einzige dieser sechs Tonreihen unsern Tonleitern von Dur und Moll wirklich gleicht, nämlich die ionische. Die übrigen weichen schon melodisch von den unsern ab; die lydische z. B. hat statt der grossen Quarte die übermässige, *h*; die mixolydische statt der grossen Septime, *fis*, die kleine, *f*; und so alle übrigen. Natürlich muss diese Abweichung auch Abweichungen in der Harmonie nach sich ziehen.

Setzen wir nun die lydische Tonart einstweilen, wie oben beschlossen, bei Seite, und beginnen die nähere Betrachtung der alten Tonarten bei derjenigen, welche unserm Dur wirklich gleicht, nämlich bei der ionischen: so finden wir auf deren Oberdominante die mixolydische Tonart, auf der Dominante der letztern die dorische, dann die äolische, dann die phrygische Tonart, stets auf der Dominante der vorhergehenden, gegründet.

So baut sich, wie in unserm Quintenzirkel, eine Progression von quintenweis aus einander stehenden Tonarten:

C *G* *D* *A* *E*
ionisch, mixolydisch, dorisch, äolisch, phrygisch,

die bei *E* phrygisch nothwendig schliessen muss, da die nächste Quinte, *H*, keine Tonart begründet. — Wollten wir übrigens die lydische Tonart shhon jetzt mit ansehen, so würde auch sie in diese Reihe eintreten, eine Quinte vor *C* ionisch, auf dessen Unterdominante. Unter ihr fänden wir dann wieder jene Tonreihe von *H*, die nicht zur Tonart hat werden können.

Allein diese Progression der alten Tonarten zeigt einen gar wichtigen Unterschied von unserm Quintenzirkel. In letzterm schreiten wir von einer Tonart stets zu einer ganz gleichartig gebildeten, von *C*dur aus nach *G*, *D* — kurz nach allen Durtonarten, und sie haben alle gleichen Inhalt, dieselben Intervalle. Jene Progression führt uns aber stets zu einer ganz neuen Tonart.

Die ionische, ganz unserm Dur gleich, besitzt auf Ober- und Unterdominante grosse Dreiklänge und auf ersterer den Dominantakkord.

An sie schliesst sich die mixolydische Tonart. Ihre Tonika und Unterdominante haben einen grossen, ihre Oberdominante dagegen hat einen kleinen Dreiklang; folglich kann sie keinen Dominant-Akkord haben. Dagegen ist sie durch die kleine Septime ihrer Tonika fähig, auf dieser Tonika selbst einen Dominant-Akkord herzustellen, der aber natürlich nicht ihrer Tonika, sondern der von *C* zustrebt.

Die Oberdominante des Mixolydischen begründet die folgende Tonart, die dorische. Sie ist Moll, ihr tonischer und ihr Oberdominant-Dreiklang sind (wenigstens, so viel wir bis jetzt sehen können) kleine, der Dreiklang der Unterdominante dagegen ist ein grosser.

Auf ihrer Oberdominante erbaut sich die äolische Tonart, die auf beiden Dominanten und der Tonika kleine Dreiklänge hat.

Endlich folgt auf sie die phrygische Tonart. Diese hat von der äolischen zwei kleine Dreiklänge angenommen, für Unterdominante und Tonika. Ihre Oberdominante hat dagegen weder einen grossen noch kleinen Dreiklang; nach dieser Seite, wo sonst alle Bewegung hinstrebt, ist die phrygische Tonart gelähmt.

Wollen wir noch einen Blick auf die lydische Tonart werfen, so finden wir auf ihrer Tonika und Oberdominante grosse Dreiklänge, ihre Unterdominante hingegen keines grossen oder kleinen Dreiklangs fähig; nach dieser Seite ist die Tonart gelähmt

C. *Die wesentlichen Töne jeder Tonart.*

Nach dieser Uebersicht können wir uns nunmehr klar machen, welche Töne jeder der Kirchentonarten wesentlich sind. Wesentlich nennen wir diejenigen Töne, welche eine Tonart von der andern unterscheiden; es ist natürlich, dass wir die Unterschiede zuerst bei den ähnlichen Tonarten aufsuchen.

Welche Töne sind nun für das Mixolydische wesentlich und karakteristisch? — Erstens die Terz, denn sie stempelt die Tonart zu einem Durton; zweitens die kleine Septime, denn sie unterscheidet sie vom Ionischen.

Welches sind die karakteristischen Töne des Dorischen? — Erstens die Terz, welche die Tonart zu einem Mollton macht; zweitens die grosse Sexte; denn sie unterscheidet das Dorische vom nächstfolgenden Mollton, dem Aeolischen.

Im Aeolischen sind karakteristisch: erstens die Terz, als Kennzeichen der Mollgattung; zweitens die kleine Sexte zum Unterschied vom vorangehenden Mollton, dem dorischen.

Die nachfolgende phrygische Tonart hat, wie die äolische, kleine Terz und kleine Sexte. Erstere karakterisirt sie als Mollton; was aber unterscheidet sie vom Aeolischen und allen übrigen Tönen? Die kleine Sekunde; sie ist also der andre ihrer karakteristischen Töne.

Kehren wir zu der ersten Tonart, der ionischen, zurück, so sehen wir ihre Terz, das Zeichen von Dur, und ihre grosse Septime, die Unterscheidung vom Mixolydischen, als ihre karakteristischen Töne.

Für das Lydische endlich würden die Durterz, und — als Unterscheidung vom nächsten Durtone (dem ionischen) so wie von allen andern Tonarten — die übermässige Quarte karakteristisch sein.

D. *Die Zulässigkeit fremder Töne.*

Soweit folgt nun das alte System streng den ursprünglichen, S. 355 aufgezeichneten Tonleitern. Allein es gestattet auch den Gebrauch fremder Töne, namentlich des *fis*, *cis*, *gis*, *b*, und *es*; sobald nur nicht dadurch die wesentlichen Kennzeichen der Tonart vertilgt werden, eben wie auch wir uns beiläufig fremder Töne, z. B. im Durchgang oder in einzelnen keinen eigentlichen Uebergang bewirkenden Akkorden bedienen, ohne dabei die Tonart gleich zu verlassen, oder unkenntlich werden zu lassen. So konnte es den Alten kein Bedenken erregen, in der dorischen oder äolischen Tonart z. B. die grosse Septime (in jener *cis*, in dieser *gis*) anzuwenden; denn nicht die Septime, sondern Terz und Sexte sind die

karakteristischen Töne der beiden Tonarten. Mochten daher *c* und *g* auch die ursprünglichen und in der Melodie am häufigsten angewendeten Töne sein, so konnte man doch auch von *cis* und *gis* Gebrauch machen, z. B. um in beiden Tonarten mit dem Dominant-Dreiklang oder (mehr nach neuerer als älterer Weise) mit dem Dominant-Akkord einen ganzen Schluss einzuleiten. — Hätte man einen der wesentlichen Töne ändern wollen, so wäre sogleich eine andre Tonart entstanden: z. B. die grosse Terz hätte das Dorische zu einer dem Mixolydischen gleichen Tonleiter, —

g — *a* — *h* — *c* — *d* — *e* — *f* — *g*
1 1 1/2 1 1 1/2 1 ..... Ton
d — *e* — *fis* — *g* — *a* — *h* — *c* — *d*,

die Aenderung der Sexte aber zu einer dem Aeolischen gleichen Tonleiter gemacht.

E. *Versetzung und Vorzeichnung.*

Eine zweite Anwendung boten die fremden Halbtöne den Alten darin, dass es durch sie möglich wurde, jede Tonleiter auch auf andern Stufen, als den ursprünglichen, darzustellen. Dies geschah besonders auf der Unter- oder Oberdominante, oder auch eine und allenfalls zwei Stufen höher oder tiefer. Wie machte sich eine solche Versetzung? —

Man sieht, dass nach der obigen Darstellung keine der alten Tonarten eine Vorzeichnung braucht, denn die etwaigen fremden Töne erscheinen nur als zufällige. Nun durfte nur *h* in *b* verwandelt werden, so erschien jede Tonart eine Quinte tiefer; aus *C* ionisch war *F* ionisch (unserm *F*dur gleich) geworden, das Mixolydische erschien auf *C*, das Dorische auf *G*, — die Tonleitern hiessen:

F — *g*, *a*, *b*, *c*, *d*, *e*, *f*,
C — *d*, *e*, *f*, *g*, *a*, *b*, *c*,
G — *a*, *b*, *c*, *d*, *e*, *f*, *g*,

und so fort. Die durch Versetzung in die tiefere Quinte oder Unterdominante sich darbietenden Tonarten hiessen das Genus molle*), wobei also nicht an unser Dur und Moll zu denken ist.

Eben so versetzt die Erhöhung des *f* in *fis* alle Tonarten in die höhere Quinte, man erhielt *G* ionisch, *D* mixolydisch, *A* dorisch —

G — *a*, *h*, *c*, *d*, *e*, *fis*, *g*,
D — *e*, *fis*, *g*, *a*, *h*, *c*, *d*,
A — *h*, *c*, *d*, *e*, *fis*, *g*, *a*,

*) Im Gegensatze hiessen die S. 355 aufgezeigten Tonarten das Genus durum.

und so die folgenden. — Die durch Versetzung in die höhere Quinte oder Oberdominante sich darbietenden Tonarten wurden damit bezeichnet, dass man dem ursprünglichen Namen das Wort Hypo*) vorsetzte. *G* ionisch, *D* mixolydisch u. s. w. hiessen also Hypoionisch, Hypo-mixolydisch u. s. w.

Hier verständigen wir uns nun sogleich über die von den unsrigen abweichenden Vorzeichnungen der alten Tonstücke. Wir kennen nur *C*dur und *A*moll als Tonarten ohne Vorzeichnung. Treffen wir auf Melodien, die ohne Vorzeichnung der Tonreihe *D*, oder *E*, oder *G* angehören, so müssen wir annehmen, dass sie in der alten dorischen, phrygischen, mixolydischen Tonart stehen. — Bei uns zeigt die Vorzeichnung eines *b* entweder *F*dur, oder *D*moll an; treffen wir auf Tonstücke, die, mit einem *b* vorgezeichnet, der Tonreihe *C*, oder *G*, oder *A* angehören, so müssen wir sie für *C* mixolydisch, *G* dorisch, *A* phrygisch ansehen. — Bei uns zeigt die Vorzeichnung eines Kreuzes (*fis*) entweder die Tonart *G*dur oder *E*moll an. Treffen wir eine Melodie, die mit einem Kreuze vorgezeichnet der Tonreihe *D*, oder *A*, oder *H* angehört, so müssen wir sie für *D* mixolydisch, für *A* dorisch, oder *H* phrygisch ansehen.

Hiermit haben wir das allgemeine Gesetz der alten Vorzeichnung bei versetzten Tonarten aufgewiesen; dass nicht alle Tonarten in die höhere oder tiefere Quinte versetzt zu werden pflegten, konnte uns dabei gleichgültig sein, da wir nur mit den Melodien, die wir finden, und wie wir sie finden, zu thun haben.

Hiernach aber kann man sich auch in die Vorzeichnung bei andern als quintenweisen Versetzungen finden. Wollte man z. B. die phrygische Tonart in der Tonreihe von *D*, oder *C* darstellen, so brauchte man, —

e — f — g — a — h — c — d — e
d — es — f — g — a — b — c — d
c — des — es — f — g — as — b — c, —

*) Hypo heisst im Griechischen unter, und es könnte im ersten Augenblick auffallen, dass die Tonart der Ober-Dominante als Unter-Tonart bezeichnet ist. Allein das griechische Tonsystem, dem die Benennungen der Kirchentöne entlehnt sind, konstruirte nach Quarten und nicht, wie wir, nach Quinten. Sein Quartenzirkel zeigt also die Tonarten in dieser Folge: *H*, *E*, *A*, *D*, *G*, *C*, *F* u. s. w. Was wir also die Ober-Dominante nennen, stand nach jenem Tonsystem unter der Tonika. Z. B. wir nennen *G* die Oberdominante von *C*, und kommen im Quintenzirkel zuerst von *C* nach *G*; die Griechen kamen im Quintenzirkel zuerst nach *G* und von da nach *C*, das Hypo stand also richtig darunter. — Dagegen standen die Tonarten, die oben als Genus molle (bei uns Unterdominante) aufgeführt sind, bei den Griechen über dem Hapttone, hiessen auch Hyper-Töne.

im ersten Falle zwei, im andern vier Erniedrigungen. Eine Melodie der Tonreihe *D* mit zwei Be'en vorgezeichnet, oder der Tonreihe *C* mit vier Be'en vorgezeichnet, ist also für eine versetzte phrygische zu achten. — Späterhin werden wir freilich noch erfahren müssen, dass selbst die richtige Beurtheilung der Vorzeichnung uns nicht aller Zweifel über die Tonart enthebt; wir können uns dann damit beruhigen, dass diese Unsicherheit nicht in uns, sondern in der Sache liegt, und dass die Alten selbst in zahlreichen Fällen ungewiss und uneinig waren, zu welcher Tonart diese oder jene Melodie zu zählen sei.

So sehen wir nun eine Reihe verschiedner Tonarten vor uns; jede derselben kann fremde Töne in ihren Melodien und Harmonien aufnehmen, jede kann auch mittels der fremden Töne in mehr als einer Tonreihe dargestellt werden. Wenn wir bisher auch nur die äusserlichen Abweichungen der verschiednen Tonarten angemerkt haben, so ist doch klar, dass dieselben ihnen auch einen verschiednen Sinn und Karakter einprägen müssen, den wir später zu erfassen suchen werden.

F. *Ausweichung in andre Tonarten.*

Um das Bild des alten Tonartensystems zu vollenden, ist nun noch zuletzt zu erwähnen, dass es eben sowohl, wie unser System, das mächtige Mittel der Ausweichung aus einer Tonart in die andre, der Verknüpfung verschiedner Tonarten in Einem Tonstücke, besitzt. Es folgt auch dabei, eben wie das unsrige, dem verwandtschaftlichen Zuge, und weicht in der Regel zunächst in die nächstverwandten Töne aus. Allein die Natur der alten Tonarten bringt hier erhebliche Abweichungen von unserm System und eine nicht so ausgedehnte, aber karakteristisch-mannigfaltigere Modulation hervor.

Wir kennen im Ganzen zweierlei Wege der ausweichenden Modulation. Entweder gehen wir auf dem Wege des Quintenzirkels aus einem Durton in den andern, auf dem Wege der Paralleltöne aus einem Moll- in einen andern Durton und umgekehrt. Oder wir verwandeln auf derselben Tonika Dur in Moll und Moll in Dur.

Auch die Alten modulirten entweder auf dem Weg ihrer Quintenfolge — und noch in andern Fortschreitungen; aber sie fanden dann stets verschiedne Tonarten. Oder sie bildeten durch Tonversetzung auf derselben Tonika eine andre Tonart, wichen also aus, ohne die Tonika zu verlassen; aber auch hier bot sich ihnen eine mannigfaltigere Wahl, als uns mit unserm Dur und Moll.

Auf der andern Seite brachte es wieder der bestimmtere, besondre Karakter ihrer Tonarten mit sich, dass sie sich gewisse Ausweichungen regelmässig versagten, während wir zwar zunächst die verwandtern Tonarten zu ergreifen pflegen, nicht aber gehindert sind, in jeden möglichen Ton auszuweichen. Im alten System entsprach, wie gesagt, der Modulationskreis bestimmter dem Karakter der Tonart; und damit ist schon klar, dass er ihn vollenden half, dass folglich der Modulationsplan eines Tonstücks auch zu den Kennzeichen der Tonart gehört. — Wir Neuern bedürfen eines solchen Kennzeichens nicht, da Vorzeichnung und Schlussfall unsre Tonarten ausser Zweifel setzen.

Soviel im Allgemeinen über die alten Tonarten; betrachten wir jetzt jede derselben für sich und erwägen ihre Behandlung. Bei dieser Behandlung werden wir das Wesentliche zunächt festhalten, also:

vor Allem — die Melodie,
dann — die Modulationsordnung,
dann — das für die Tonart

Karakteristische der Harmonie. Ob wir darüber hinaus die Alten nachahmen wollen, z. B. einfachere Stimmen führen, uns gewisser Akkorde ganz oder öfter enthalten, die zwar uns geläufig und wichtig sind (z. B. der Dominant-Akkord), von den Alten aber weniger gebraucht wurden: das wird mit dem Gegenstand unsrer jetzigen Betrachtungen weniger zu thun haben, und mehr von unsrer Wahl, von unsrer Auffassung der jedesmaligen Aufgabe im Besondern abhängen. In den Beilagen XIII bis XVII. finden sich übrigens einige Melodien aus alten Tonarten zur vorläufigen Uebung; mehr enthält das evangel. Choral- und Orgelbuch*), oder das aus demselben gezogne, leider nur nicht ganz korrekte Melodienbuch. Daselbst sind unter andern: ionisch (authentisch) No. 59, 99, 100, 122, 184, 200, 203; hypoionisch (plagalisch) No. 27, 35, 73, 87, 161, 163, 175, 202; mixolydisch (plagalisch) No. 19, 52, 82, 128, 129, 206; dorisch (authentisch) No. 30, 37, 38, 39, 40, 57, 64, 150, 198, 225, 226; äolisch (plagalisch) No. 14, 26, 33, 102, 159, 164, 177, 199, 214, 221; phrygisch (authentisch) No. 28, 42, 43, 61, 91, 96, 151. Unentschiedner sind No. 4 und 32, entweder hypoäolisch (authentisch) oder dorisch; No. 119 wohl äolisch; No. 120 wohl dorisch im Genus molle und plagalisch; No. 7 und 97 wohl (fast ohne Zweifel) äolisch.

---

*) Evangelisches Choral- und Orgelbuch (235 Choräle mit Vorspielen) von A. B. Marx. Berlin 1832 bei G. Reimer.

Zweiter Abschnitt.

Die ionische Tonart.

Wir haben schon erfahren, dass die ionische Tonart die einzige unter den Kirchentonarten ist, welche einer der unsrigen, nämlich unserm Dur, gleicht. Allein unsre sämmtlichen Durtonarten sind von gleicher Konstruktion, wogegen die Alten in ihrem Mixolydisch und, wenn sie wollten, in ihrer lydischen Tonart noch zwei abweichend gebildete Durtonarten besassen. Dadurch wurde der Karakter einer jeden, und so auch der der ionischen Tonart, ein eigenthümlich ausgeprägter.

Dies zeigt sich vor Allem in der Modulation. Nach den Grundsätzen unsers Systems geht der Weg der Modulation in Dur regelmässig zuerst nach der Tonart der Dominante, z. B. von *C*dur nach *G*dur; dies ist die nächstliegende, — aber freilich eben desshalb auch die gewöhnlichste, am wenigsten erhebende Ausweichung. Allein eben darum war sie den Alten in ihren Kirchengesängen nicht beliebt; sie war ihnen nicht hochsinnig genug, nicht festlich und erhebend genug. Ja, sie würde kaum für eine rechte Ausweichung gegolten haben. Denn was fand man auf der ionischen Dominante? entweder wieder eine ionische Tonreihe (hypoionisch) oder die mixolydische Tonart, die aus später zu erwähnenden Gründen ebenfalls nicht dem Zwecke, sich aus dem ionischen Hauptton zu erheben, genügte.

Daher finden wir die Dominanten-Modulation in den Chorälen aus der Blüthezeit des alten Systems entweder geflissentlich umgangen (z. B. in den Chorälen: Allein Gott in der Höh' sei Ehr', Herr Christ der ein'ge Gottessohn, Herr Gott dich loben alle wir), oder (wie in den Chorälen: Herzlich lieb hab' ich dich o Herr, Vom Himmel hoch da komm' ich her, Nun bitten wir den heil'gen Geist, Nun lob' mein Seel' den Herrn, Schmücke dich o liebe Seele, O Herre Gott dein göttlich Wort, Wach' auf mein Herz und singe, und vielen andern) durch Schlussfälle im Hauptton, oder auf der Unterdominante, oder auf der Parallele der Unterdominante verspätet, wenn nicht geradezu in diese (in *A* äolisch) ausgewichen wird. So schliesst Seb. Bach*) in drei verschiednen Behandlungen des Chorals, Herzlich lieb hab' ich dich o Herr,

494 

*) J. Seb. Bach, 371 vierstimmige Choralgesänge, bei Breitkopf und Härtel in Leipzig. Oder Partitur-Ausgabe von C. F. Becker.

die erste Strophe mit den Dreiklängen der Unterdominante und Tonika, also mit einer Art halben Schlusses, und die zweite gleichlautende Strophe auf der Parallele der Dominante; —

495


noch eigenthümlicher und überaus reizend finden wir dieselben beiden Strophen, mit der frühern Melodiewendung und Rhythmik von J. H. Schein*).

496




behandelt, worauf denn überall der erste Theil im Haupttone geschlossen und nun erst, also in der siebenten Strophe (der erste Theil wird wiederholt) in die Dominante ausgewichen wird.

Ein noch reicheres Beispiel giebt der Choral, O Herre Gott dein göttlich Wort, ab. Die beiden Strophen des ersten Theils, der wiederholt wird,

497


schliessen auf der Tonika, — man müsste denn für die erste Strophe den fremdern Schlussfall auf der Dominante des Aeolischen (*A*moll) vorziehen. Nach vier Schlüssen also auf der Tonika folgen zwei neue Strophen.

498


*) J. H. Schein, Cantional- oder Gesangbuch augsburg'scher Konfession; — auch im evangel. Choral- und Orgelbuch und in der Choralsammlung von Becker und Billroth aufgenommen.

Eine von ihnen kann in die Parallele gelenkt werden; und die andre? für sie giebt es keine passendere Wendung, als nach der Unterdominante. So schreibt Seb. Bach:

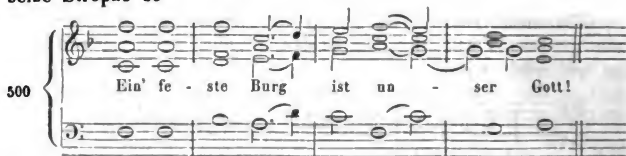
499



Nach viermaligem Verweilen im Haupttone senkt sich also die Modulation, um nun in einem stärkern Aufschwunge durch die Hauptparallele die Dominantentonart zu erreichen; denn diese tritt endlich in der folgenden (siebenten) Strophe ein.

Pedantisch wäre es übrigens, wenn man die Vermeidung des Dominantenschlusses erzwingen wollte; auch hier darf uns die Regel nicht zur Fessel werden, sie soll nur unsre Leiterin sein. Der erste Theil des luther'schen Chorals, Ein' feste Burg ist unser Gott, zeigt uns gleich einen Ausnahmefall. Die erste Strophe kann ebensowohl im Hauptton, als in der Dominante schliessen, die zweite und mit ihr der erste Theil, schliessen füglichst im Haupttone. Hier steht uns nun die Wahl offen. Besorgen wir von dem viermaligen Schluss im Haupttone Einförmigkeit und Ermattung, so gehen wir unbedenklich in die Dominante. So hat Seb. Bach in drei Behandlungen dieses Chorals modulirt, und sogar ein Zeitgenosse und Freund Luther's, J. Walter*), ist ihm darin vorangegangen. Gewiss müssen wir diese Dominantwendung der Behandlung des sonst verdienten Seth Calvisius**) vorziehen, der dieselbe Strophe so

500



behandelt, also mit zwei Molldreiklängen schliesst. Die Autorität des alten Namens und das Fremdartige darf uns nicht blenden; weder am Schlusse, noch im dritten Takte sind die Molldreiklänge und der Mangel an Zusammenhang und Folge bei ihnen dem Sinn des Ganzen, oder der besondern Textstelle entsprechend. — Eine dritte Behandlungsweise wäre die nachstehende***):

---

*) J. Walter's Gesangbuch von 1551.

**) Seth Calvisius, Kirchengesänge und geistliche Lieder. 1597.

***) Aus dem evangel. Choral- und Orgelbuche.

501 

die uns wieder auf die erste Art zurückführt, den ersten Schlussfall aber durch die Unterdominante abweichend und würdiger einleitet; auch die Folge der Harmonien der Ober- und Unterdominante, unverbunden wie sie sind (und sogar mit hervorklingender Quinte zwischen Alt und Sopran), dürfte dem ganzen Sinn dieser Wendung wohl entsprechen.

Soviel über diesen Kirchenton, der sich freilich von unsrer Weise nicht weit entfernt. Sein eigentlicher Sitz war *C*. Hier stellten die Alten authentische Melodien auf, wenn sie heitern, freudigen, starkmuthigen Gesang anstimmen wollten, dazu wirkte denn der helle, klare Sinn der Tonreihe *C*dur, das starke Festhalten der ersten Strophen an der Tonika und das Zurückstellen der nächsten Modulation hinter die fremder und feierlicher hineinklingende nach der Dominante von *A*.

Gern versetzten sie auch ihr Ionisch nach *F*, — in das Genus molle; was der weichern Tonreihe *F*dur an Helligkeit im Vergleich zu *C*dur abgeht, ersetzte die höhere, leidenschaftlichere Tonlage der Melodie, besonders, wenn der Tenor den Cantus firmus übernahm; und sie liebten es, eben dieser Stimme die Hauptmelodie (den Hauptinhalt, daher der Name Tenor) zuzuertheilen.

Wollten sie aber plagalische Melodien in der ionischen Tonart setzen, so würde die Tonreihe vom kleinen bis zum eingestrichnen *g* zu tief und von diesem bis zum zweigestrichnen *g* zu hoch für Gemeinegesang gewesen sein; und für Gemeinegesang waren natürlich ihre Choralmelodien bestimmt. Hier nun versetzten sie die Tonart in die höhere Quinte (sie schrieben hypoionisch) und erhielten so die Tonreihe *g*, *a*, *h*, *c*, *d*, *e*, *fis*, *g*, in der die plagalischen Melodien, von Dominante zu Dominante gehend, die sehr bequeme Tonlage zwischen dem ein- und zweigestrichnen (für Männer kleinen und eingestrichnen) *d* fanden.

Hier trat nun der helle, feste Karakter des Ionischen durch die plagalische Melodieführung gemildert und gesänftigt auf, und dem entsprach auch der kindlich sanfte und heitere Sinn der Tonreihe unsers *G*dur vollkommen. Authentisch setzten sie Texte, wie: Ein' feste Burg ist unser Gott, und: Vom Himmel hoch da

komm' ich her. Plagalisch wurden Lieder, wie: Nun ruhen alle Wälder, und: O Lamm Gottes unschuldig, gesetzt.

Andre Versetzungen des Ionischen, z. B. nach *D*, sind weniger bemerkenswerth.

Dritter Abschnitt.

Die mixolydische Tonart.

Wir wissen von ihr, dass sie ein Durton mit kleiner Septime und desswegen mit einem kleinen Dreiklang auf ihrer Oberdominante ist. Daher entgeht ihr die Möglichkeit eines nach unsern Grundsätzen vollkommnen Schlusses mittels des grossen Dreiklangs oder Septimen-Akkordes auf der Dominante, denn es fehlt das dazu nöthige *fis*; *f* ist ein ihr wesentlicher Ton.

Es bleibt also keine nähere Schlussart übrig, als anstatt der Oberdominante die Unterdominante mit dem Schlussakkorde zu verbinden, ein Schluss, den wir gelegentlich statt eines Halbschlusses gebraucht haben, der auch im gemeinen Sprachgebrauche Kirchenschluss genannt wird wegen seiner Abstammung aus den Kirchentönen, — obwohl wir bald sehen werden, dass es noch andre Kirchenschlüsse giebt, und jener mixolydische Schluss keineswegs jeder der Kirchentonarten eigen sein kann.

Diese Art des Schlusses weiset uns den Karakter der mixolydischen Tonart und ihren wesentlichen Unterschied von der ionischen nach. Die ionische Tonart hat, wie die unsrigen insgesammt, einen vollkommnen Schluss in dem Schritte von der Dominante, als dem Sitz der Bewegung, in die Tonika, als den Sitz der Ruhe und Befriedigung. Wir haben uns schon überzeugt, dass ein solcher Schluss, und nur er, dem Ende eines Tonsatzes die grösste Bestimmtheit und Befriedigung giebt. Daher haben wir denselben mit Recht als regelmässigen Schluss für jedes Tonstück in jeder unsrer Tonarten angesehen; denn in der Regel verlangt jedes Tonstück, wie jedes Kunstwerk überhaupt, eine bestimmte Abgränzung, ein festes unzweideutiges Ende. Dem Karakter des Ionischen durfte dieser Schluss daher nicht fehlen.

Allein es ist auch das Entgegengesetzte gar wohl denkbar, und für manche Stimmung, für den Sinn manches Tonsatzes, wie andrer Kunstwerke, das allein Bezeichnende und Rechte. Nicht immer schliesst sich unsre Empfindung, unser Denken und Schauen befriedigend in sich ab, es geht auch wohl in ein Verlangen nach

Weiterm, Höherm aus; dann wäre der bestimmte sichre Abschluss widersinnig. Für solche Stimmungen hatten die Alten ihre mixolydische Tonart.

Sie hat keinen vollkommnen Abschluss in sich selber. Ihr Schluss geht von der Unterdominante aus, ist also eine Erhebung und keine Senkung zu befriedigender Ruhe. Diese Unterdominante ist die Tonika des festen Ionischen; und auf der mixolydischen Tonika selbst erbaut sich ein Dominant-Akkord, der uns nach einer andern Tonart, eben nach dem Ionischen, hinweiset. So dürfen wir das Mixolydische eine nicht selbständig gewordene Tonart nennen; sie ist dem Ursprung nach ionisch. Das Ionische hat sich erheben wollen, es möchte entschweben, sich verklären, und sieht darum die Dominante als seinen tonischen Sitz an; aber Begründung findet sich nur in der ursprünglichen ionischen Tonika und ihrer Harmonie.

Es ist, wie wir sehen, im Mixolydischen eine Verwechselung der beiden Pole, der Tonika und Dominante, in der Modulation selbst vorgegangen, ähnlich der in den plagalischen Tonreihen rücksichtlich der Melodie. Die plagalischen Melodien hatten beweglichern, schwebendern, darum auch weichern und sanftern Karakter; aber durch die zutretende Harmonie wurden sie im Hauptlone festgehalten und entbehrten weder des vollkommnen Ganzschlusses, noch irgend eines wesentlichen Moments der Modulation. Ungleich entschiedner und ausdrucksvoller spricht derselbe Sinn aus den mixolydischen Tonsätzen, in denen die ganze Modulation sich ihm zu eigen gegeben hat.

Wenn nun die mixolydische Tonart zwar eine für sich bestehende, aber von dem Stammton, dem Ionischen, stets abhängige und geleitete ist: so begreift sich auch ihre vorzugsweise Neigung, in das Ionische auszuweichen, und zwar oft schon in der ersten Strophe, z. B in den Chorälen: Gelobet seist du, Jesu Christ, — Komm Gott Schöpfer heiliger Geist, und vielen andern; eine Wendung, die bekanntlich unsern Grundsätzen keineswegs entspricht. Wir haben in der Regel zuvörderst die Absicht, uns fest auf der Tonika zu begründen, und wenn wir uns später erheben wollen, so treten wir (in Dur) in die Oberdominante; die Alten aber hatten in ihrem Mixolydischen nicht feste Begründung, sondern eben den Aufschwung, das Entschweben über den festen Grund zu offenbaren, und das geschah am entschiedensten durch den Anfang in der Unterdominante. — Noch häufiger ist der Fall ionischer Ausweichungen im weitern Verlauf mixolydischer Gesänge.

Aus gleichem Grunde nimmt nun auch das Mixolydische an den Versetzungen des Ionischen Theil. *G* mixolydisch geht (da es ursprünglich *C* ionisch war) wie *C* ionisch selbst in das *F* ionisch;

eine Modulation, die unserm *G*dur fern liegen würde. Es stellt aber diese seine nächstverwandte Tonart auch auf seiner eignen Tonika dar, oder (was dasselbe ist) geht in das Hypoionische, in die Tonreihe *g*, *a*, *h*, *c*, *d*, *e*, *fis*, *g* über.

Hier sehen wir nun, dass der Ton *fis* den mixolydischen Gesängen nicht gänzlich versagt ist, dass er ihnen aber nur mittels einer Ausweichung zukommt. Daher ist es ihnen um so wünschenswerther, das karakteristische *f* so bald wie möglich recht bezeichnend einzuführen, und man würde gegen den Sinn der Tonart verstossen, wenn man z. B. im Anfange des Chorals: Komm Gott Schöpfer, heiliger Geist —



den zweiten Akkord mit *fis* bilden, oder auch nur das karakteristische *f* umgehen, oder weniger stark ausdrücken wollte (wie bei b und c), als oben (bei a) durch die Unterdominante des ionischen Stammtons geschehn ist.

Es tritt sogar der Fall ein, dass ein durchaus mixolydisches Tonstück in *G* ionisch, also mit *fis*, geschlossen werden muss. Dies ist bei dem nachfolgenden böhmischen Liede: O Christenmensch, merk' wie sich's hält, der Fall, dessen Melodie gerade mit *a*, *fis*, *g* endet, — wenn nicht vielleicht das *fis* ursprünglich *a* geheissen. Dann, wenn mit einer Ausweichung in *G* ionisch geschlossen wird, ist es rathsam, zuvor das mixolydische *f* nachdrücklich einzuprägen, oder auch wohl den letzten Schlusston zu verlängern und zu einem nochmaligen mixolydischen Schlusse —



zu benutzen.

Wiederum in Folge des engen Verhältnisses zu *C* ionisch folgt *G* mixolydisch demselben zu dem Uebergange nach *A* äolisch. So könnte die erste Strophe des Chorals: An Wasserflüssen Babylon, in *G*dur (hypoionisch), oder auf der Dominante von *C* ionisch, oder endlich auf der Dominante von *A* äolisch —

---

*) Auch dieses und viel ähnliche Beispiele ist eine Oktave tiefer zu lesen und zu spielen, wenn es den rechten Ausdruck geben soll.

504


geschlossen werden. Der erste Schluss wäre zu tadeln, da sich der Karakter des Mixolydischen noch gar nicht ausgesprochen hat; der zweite wäre diesem Karakter nicht eben widersprechend, aber auch nicht bezeichnend, nicht das Mixolydische von *G*dur oder *G* ionisch unterscheidend; der dritte Schluss würde in sofern bezeichnend sein, als er eine Ausweichung bringt, die dem *C* ionisch, nicht aber dem *G* ionisch oder *G*dur eigen ist. Beiläufig ist es zur Verstärkung dieser karakteristischen Wendung geschehen, dass man die Grundtöne verdoppelt, den Tenor mit dem Bass in Oktaven geführt hat, statt ihn einfach von *a* nach *h* gehen zu lassen. — Hiermit hängt es zusammen, wenn Seb. Bach die erste Strophe des Chorals: Gott sei gelobet und gebenedeiet:

505


sogar mit dem kleinen Dreiklange auf *e* schliesst; nur der Gedanke an die Dominante von *A* äolisch konnte ihn auf das fernere und fremdere *e—g—h* führen. Wir wollen aber an diesen Fällen uns erinnern, dass selbst da, wo sich eine Melodie nach *G*dur zu neigen scheint, noch Wege — wenn auch entlegnere — offen stehn für karakteristische Behandlung. So könnte die zweite Strophe des Chorals: An Wasserflüssen Babylon, gar wohl mittels der ionischen Unterdominante in mixolydischen Tönen schliessen,

506


obwohl *G*dur näher liegt; es wäre auch um so rathsamer, da der Theil wiederholt wird, mithin in den vier ersten Strophen der Ausweichungston *G* ionisch vor dem Haupttone vorwalten würde.

Bis hierher ist das Mixolydische nur in seiner Abhängigkeit

vom Ionischen, gleichsam als eine blosse Verkehrung desselben, betrachtet worden. Allein auf der andern Seite müssen wir es auch als Tonart für sich ansehen, die sich schon in den bisherigen Zügen eigenthümlich genug hingestellt hat.

Als solche folgt sie nun dem allgemeinen Zug, der allen neuern und ältern Tonarten (mit Ausnahme der phrygischen) eigen ist, sich zu der Dominantentonart zu erheben, — also nach *D*. Hier aber findet sie nicht, wie unsre Durtonarten, ein neues Dur, sondern die dorische Tonart, Moll mit grosser Sexte. Es zeigt sich, dass die beiden im Mixolydischen karakteristischen Töne, nämlich *h* und *f*, auch im Dorischen die wesentlichen sind. Diese Gemeinsamkeit der wesentlichen Töne zieht zwischen den mixolydischen und dorischen Tonarten eine enge Verbindung nach sich, und zwar eine bedeutsamere, als zwischen unsern Tonarten und ihren Dominanten, da sie zwei verschiedne Gattungen, Dur und Moll, zusammenbringt.

Daher hat nun das Mixolydische eine besondre Neigung, in das Dorische auszuweichen, und zwar oft schon in der ersten oder zweiten Strophe, z. B. in den Chorälen: Auf diesen Tag so freudenreich, und: O Christenmensch. In diesen Chorälen wird das Dorische in seiner ursprünglichen Tonreihe, auf *D*, ergriffen. Ebensowohl aber erscheint es in mixolydischen Tonstücken auf der mixolydischen Tonika auferbaut, also dorisch im genus molle, — *g*, *a*, *b*, *c*, *d*, *e*, *f*, *g*. Dies hilft besonders bei Schlüssen, die hypoionisch sein — ein *fis* enthalten müssen, die mixolydische Tonart ungeachtet des fremden Schlusses karakterisiren. Hier —

507 

sehen wir einen solchen Fall vor uns. Die Schlussakkorde sind hypoionisch (nach unsrer Sprachweise *G*dur), also nicht dem Hauptton eigen. Dafür geht voran: erst der tonische und Unterdominant-Akkord der ionischen Tonart, sodann der tonische Akkord der in das genus molle versetzten dorischen Tonart (*g—b—d*) und so ist der Hauptton durch seine beiden Hauptstützen hinlänglich befestigt.

Diese zweite Beziehung der mixolydischen Tonart, auf die dorische, vollendet uns das Bild ihres Karakters. Den Grundzug desselben haben wir oben erkannt; es war die Erhebung, das Aufschweben aus dem festen Ionischen, das aber nicht zu eigner, abgeschlossner Bestimmtheit gelangt, und darum einen weniger

feurigen, mehr geistigen Ausdruck hat, gleichsam als höherer, verschimmernder Abglanz des sichern klaren Ursprungs. Wenn schon hierin bedingt ist, dass über die Verklärung sich gleichsam ein Schatten der Wehmuth verbreitet, der sich noch bestimmter zeichnet durch das stets nach dem Ursprung zurückverlangende *f*, das sich, auch ungehört, unserm Gefühl aus dem Dreiklange auf *G* (S. 187) stets vernehmbar macht: so erhebt die nahe Beziehung auf das Dorische diesen Zug weicher Sehnsucht in die Sphäre kirchlichern Ernstes, gemäss dem Sinn der dorischen Tonart.

Nun erkennen wir endlich auch, warum das Ionische seine erste Ausweichung nie oder selten nach der mixolydischen Tonart macht. Es wär' im Grunde gar keine Ausweichung, da wir dieselbe Tonreihe und dieselben Akkorde wieder fänden; und wollte man Alles anwenden, um den Eintritt der mixolydischen Tonart deutlich zu machen, so würde ihr Karakter dem ionischen fremd, wenigsten nicht erhebend und Erfrischung bringend sein.

Hier folgt nun noch der Choral: O Christenmensch, ein böhmisches Lied, das vorzüglich geeignet ist, alle Seiten der mixolydischen Tonart zu zeigen.

508



Wir bemerken sogleich, dass die Melodie selbst uns in der zweiten Strophe (durch *cis*) nach *D* dorisch, und in der letzten (durch *fis*) nach *G* ionisch hinweiset; diese beiden Modulationspunkte sind uns also gegeben, und der Anhalt für alles Weitere. Die erste und dritte Strophe dagegen können in *C* ionisch, oder auch auf *A* geschlossen werden. Wir haben die letztere Wendung vor die dorische Ausweichung gestellt, die ionische Modulation aber vor den endlichen Ausgang des Mixolydischen in das *G* ionisch, um dem unvermeidlichen *fis* ein Gegengewicht zu geben; wir haben sogar kein Bedenken getragen, noch eine Harmonie mit *fis* aus eigner Wahl vorauszuschicken (erster Akkord des letzten Takts),

da es uns so leicht wurde, nach dem Ionischen noch *G* dorisch zur Einleitung des Schlusses heranzuziehen. — Die Auslassung der Terz im Schlussakkorde der zweiten Strophe, und die Anwendung von Dreiklängen statt Dominant-Akkorden ist den Alten häufig eigen.

Vierter Abschnitt.

Die dorische Tonart.

Die Quintenfolge führt uns vom Mixolydischen zum Dorischen, der ersten Molltonart des alten Systems. Wir wissen schon von ihr, dass sie auf der Unterdominante einen grossen Dreiklang hat, und dass sie auch den Dreiklang der Oberdominante durch Einführung des *cis* in einen grossen verwandeln und damit bestimmt und fest schliessen kann. So waltet bei ihr, der Masse nach, Dur vor, und die Mollharmonie der Tonika kann nun nicht trüb, sondern nur hochernst ansprechen. Dies ist der Karakter der Tonart; ernst und streng, aber nicht trüb, sondern aufgehellt durch das vorwaltende Dur, war sie den Alten der Ton für hohe kirchliche Feier, dem sie ihre feierlichsten Gesänge, z. B. den Glauben, und überhaupt mehr Kirchentexte anvertrauten, als irgend einer andern Tonart. Diesem Karakter entspricht nun auch der authentische Karakter und die tiefe Tonlage der meisten dorischen Melodien.

Die nächste Modulation macht das Dorische nach seiner Oberdominante, dem äolischen *A*, oder stellt auch auf ihrer eignen Tonika diese nächstverwandte Tonart im genus molle (*d*, *e*, *f*, *g*, *a*, *b*, *c*, *d*) dar. Diese Modulation tritt daher früh, oft in der ersten Strophe ein, z. B. in dem Choral: Mit Fried' und Freud' ich fahr' dahin, in der ersten und zweiten Strophe, in der ersten Strophe des Liedes: Christ unser Herr zum Jordan kam u. s. w.; kehrt auch wohl ein und mehrmals wieder. Wir finden sogar dorische Melodien, die in äolischer Ausweichung schliessen, z. B. den Choral: Durch Adam's Fall ist ganz verderbt. Doch ist es auch oft der Fall, dass andre Modulationen der äolischen vorangehen. Woher kommen nun diese?

Aus der engen Verbindung mit dem Mixolydischen, mit welchem das Dorische seinen Unterdominant-Akkord und beide karak-

teristische Töne (*f* und *h*) gemeinsam hat. Daher verbindet sich die dorische Tonart auf das Engste mit der mixolydischen, — so, dass z. B. der Choral: O wir armen Sünder, in beiden gesungen wurde. Sie geht mit der mixodischen nach *C* ionisch, oder nimmt an der Einheit des Mixolydischen mit dem Ionischen Theil; und desshalb nimmt sie auch die Ausweichung des Ionischen in dessen Unterdominante, *F* lydisch, an; ohnehin ist ja der karakteristische Ton des Lydischen, *h*, auch für das Dorische ein wesentlicher. Dass übrigens selten oder nie alle diese Modulationen in einem einzigen Gesang beisammen gefunden werden, versteht sich.

Als Beispiel für diese wichtige Tonart des alten Systems wählen wir den Choral: Erschienen ist der herrlich' Tag; wenn er auch nicht einer der reichsten und tiefsten ist, so bietet er doch Gelegenheit, das Dorische eben in den fernerliegenden und seltnern Wendungen zu betrachten.



Wir sehen hier nämlich die erste Strophe in das Mixolydische ausweichen (wenn man nicht dafür den Schluss in *G* ionisch setzen will), die folgende Strophe äolisch, die dritte im ionischen *C*, die vierte im genus molle des Ionischen (eine lydische Wendung —



würde dem Haupttone noch entsprechender sein) schliessen. Gleichwohl zeigt Anfang und Schluss, besonders auch der Anfang der zweiten Strophe, die dorische Tonart sicher genug an.

Es ist hier der beste Anlass, eines Schicksals der alten Ge-

sänge zu gedenken, das uns um viele derselben betrogen, oder vielmehr sie verunstaltet und damit in die Melodien, in ihre Behandlung und in die Ansichten über beide arge Verwirrung und Irrthümer gebracht hat. In einer Periode nämlich (besonders in der letzten Hälfte des vorigen Jahrhunderts, in der an die Stelle tiefen, kräftigen Glaubens und tieflebendiger Kunst — denn beide gehen miteinander — eine kühle und flache Aufklärung oder Abklärung und ein fades Spiel mit Kunstmitteln zu oberflächlichem Erfolge getreten war, konnte auch das Tiefe und Gewaltige in den alten Kirchengesängen nur befremdlich und abstossend gefunden werden. Man trachtete danach, die alten Lieder, da sie nicht zu beseitigen waren, der alltäglichen abgeschwächten Gefühlsweise anzupassen, sie — in einem falschen Sinne, durch Erniedrigung und Schwächung populär zu machen; denn das Hohe und Starke kann auch nur von gesundem und kräftigem Gemüth aufgenommen werden; und so wurden die alten Gesänge vielfältig nicht blos ihrer karakteristischen Modulation, sondern auch der eigenthümlichsten Melodiewendungen beraubt, sie sollten sich unsern gewohnten Tonarten und dem Schlendrian der üblichen Gesangweise bequemen. — Eine Vorarbeit sonderbarer Art fand man in den Versetzungen alter Melodien aus ihrer ursprünglichen Tonart in andre, die ältere Meister ihren Schülern als Uebung aufgaben, um an ein und derselben Melodie den Unterschied der Tonarten zu erweisen. Soviel über einen leidig merkwürdigen Vorgang, dessen Spuren und Folgen nicht hier*) weiter erwogen werden können.

Uns diene er nur zu zweierlei: einmal uns aufmerksam zu machen auf einen nur zu reichhaltigen Quell vielfacher Verwirrung und Ungewissheit über alte Melodien, wie wir sie in unsern Choralbüchern mehr oder weniger entstellt finden; dann uns wenigstens an Einem Beispiel die Uebermacht alten Kirchengesangs über neuere Umgestaltung zu zeigen. — Es ist das Lied: Ach Gott und Herr (No. 473), offenbar unserm *C*dur angehörig und in dieser Gestalt, gegen seinen Text gehalten, matt genug geworden, um nun den Sinn des Textes (namentlich des ersten Verses) wie in lauem Wasser aufzulösen. Ursprünglich war aber das Lied dorisch geschrieben und sah so aus**).

*) Vergl. das theilweise konfus abgefasste, aber ungemein gehaltreiche Werk von Mortimer, der Choralgesang zur Zeit der Reformation. Berlin, bei G. Reimer, 1821.

**) Nach Mortimer; auch im evangel. Choral- und Orgelbuch aufgenommen. Vergl. hierbei die Behandlung desselben Chorals in seiner neuern Weise in No. 473 und das darüber Angemerkte.

511

Ach Gott und Herr, wie gross und schwer sind mein' begangne Sün - den! Da

ist niemand, der helfen kann, in dieser Welt — — zu fin - den.

Wie tiefbedeutend ist die Dehnung der Melodie zuletzt bei dem Worte „Welt," als schaute man allüberallwärts um nach dem Helfer! Wie ernst und nachdenklich und doch bewegt, ganz dem Sinn des Textes entsprechend, wendet sich der Mollsatz nach der Dominante, nach dem Hauptton zurück und nochmals nach der Dominante! Und wie gewaltig, man möchte sagen: schreiend klar erschallen die Worte

Da ist niemand, der helfen kann,

in dem zweimaligen Ionisch, worauf sich denn der Gesang langhinschleppt in Moll zum Schlusse!

Fünfter Abschnitt.

Die äolische Tonart.

Auf der Dominante der dorischen Tonart, die zwar Moll war, aber grössern Theils dem Dur zugeneigt, erbaut sich das Aeolische, ein Mollton, dessen karakteristische Töne die kleine Terz und Sexte (*c* und *f*) sind, der also auf der Tonika und beiden Dominanten Molldreiklänge hat. Da jedoch die Septime n i c h t zu seinen karakteristischen Tönen gehört, so kann sie, eben wie im Dorischen, erhöht, folglich kann der Dreiklang der Oberdominante ein grosser werden. So erhält die äolische Tonart vor Allem die Möglichkeit eines bestimmten Schlusses.

Dieser Tonart, die schon nach ihrem harmonischen Gehalt trüber, weicher, wehmüthiger ist, als ihre Vorgänger, sind die beiden nächstliegenden Ausweichungen, nach denen unser System zuerst fragt, versagt. Sie modulirt nicht nach der Dur- oder Molltonart ihrer Dominante, — nämlich nach unsrer Art zu moduliren; denn dazu bedürfte sie des grossen Dreiklangs oder Septimen-Akkordes *h—dis—fis* oder *h—dis—fis—a*; das alte System kennt aber kein *dis* und der äolischen Tonart ist *f* ein wesentlicher Ton, der Ton *fis* also versagt. Eben so wenig geht dieselbe nach *D* dorisch, denn dazu würde sie *cis* (*a—cis—e*) brauchen, und *c* ist ihr ein wesentlicher Ton. Auch würde das Aeolische zu viel an seiner Eigenthümlichkeit eingebüsst haben, wenn es sich mit dem so ähnlich konstruirten Dorischen hätte verbinden wollen; dieses dagegen konnte und musste sich des Aeolischen bedienen, schon um gegen die es karakterisirenden Verbindungen mit den Durtönen hinlängliches Gegengewicht an Moll zu haben.

Hierdurch verhält sich das Aeolische ruhiger, stiller als die frühern Tonarten, besonders als die dorische; es begnügt sich statt der schlagenden und starken Modulationen jener meistens mit Halbschlüssen auf der Dominante (ohne Ausweichung) oder mit einer Wendung in das Phrygische, die (wie wir bald sehen werden) kaum eine Ausweichung zu nennen ist, und durch dasselbe in das Ionische.

512 

Finden wir nun endlich die äolischen Melodien (meist in der Tonreihe von *A*, oder auch in der von *G* mit zwei Be'en) nicht, wie die Dorischen in authentischer, sondern in plagalischer Haltung: so sehen wir Alles vereinigt, dieser Tonart einen stillen, wehmüthigen, leidenden Karakter zu geben, dessen Trübe nur durch die häufigen Halbschlüsse auf der Dominante mit grossem Dreiklang aufgehellt und gemildert wird; einen Karakter, der sich auf das Bestimmteste von dem der andern Tonarten unterscheidet, und in der Reihe aller dieser so sicher ausgeprägten Grundformen religiöser Stimmung, denen die Alten bei ihren Kirchentönen nachgingen, nicht fehlen durfte. Als Beispiel diene das Abendlied: Nun sich der Tag geendet hat, in *G* äolisch.

513 



Wie stark spricht die Melodie sich als eine plagalische aus, wenn sie in so engem Raume sechsmal die höhere Dominante berührt, und immer wieder hinabsinkt zur Tonika! Und wie karakteristisch hält ihr dreimaliger Dominantenschluss den weichen, ergebungsvollen Sinn des Ganzen fest, im Vergleich zu der so ähnlichen in No. 466 behandelten Melodie, die sogleich in der zweiten Strophe den festen Parallelton ergreift und sich daran stärkt! Auch hier konnte die erste Strophe nach der Parallele (*B*dur) oder gar die zweite nach *F*dur gewendet werden, zur Vermeidung des dreimal wiederholten Schlusses auf der Dominante. Aber eben diese trübere und mattere Einförmigkeit, haben wir gesehen, entspricht dem äolischen Karakter; es genügt, dass in den letzten zwei Strophen nur vorübergehend das Ionische (*B*dur) berührt worden ist.

Fassen wir nochmals beide Molltonarten, die dorische mit grosser, die äolische mit kleiner Sexte und beide mit kleiner Septime, die aber als grosse gebraucht werden kann, unter Einem Gesichtspunkte vergleichend zusammen: so werden wir an einen Zweifel der neuern Theorie über die Bildung der Molltonleiter erinnert, den wir schon S. 155 zur Sprache gebracht.

Wir entschieden uns damals, dass das Mollgeschlecht

kleine Terz, kleine Sexte und grosse Septime

haben müsse, — letztere wegen des uns unentbehrlichen Dominant-Akkordes. Der eigentliche Streitpunkt lag aber in der Sexte, die wir klein nahmen, damit Moll einen angemessenen Dreiklang auf der Unterdominante habe, und sich in mehr als einem einzigen Ton und Akkord von Dur unterschiede. Dies ist auch offenbar das Karakteristischere. Indess möglich wäre auch dem neuern System die andre Entscheidung gewesen, die Annahme der grossen Sexte; und hieran haben auch diejenigen gedacht, welche zweierlei Molltonleitern für unsre eine Molltonart festsetzen wollten. Sie gingen mit grosser Sexte und Septime hinauf, kehrten aber — weil das Karakterlose, die zu grosse Aehnlichkeit mit Dur in die Augen sprang — mit kleiner Septime und Sexte zurück.

In grossartigerer und tiefsinnigerer Weise fasst das alte Tonsystem den Streitpunkt auf. Es versucht beide Möglichkeiten, benutzt aber, wie dann nothwendig war, eine jede derselben zu einer besondern Tonart, hält sich also von der Zwitterhaftigkeit jenes

neuern Gebildes rein. Nun können wir an den Resultaten des alten Verfahrens unser früheres Urtheil prüfen.

Welches waren die Folgen, wenn die Alten die Sexte gross nahmen, das heisst: wenn sie dorisch schrieben? Ein Moll, das sich fast mehr als Dur zeigte, in seiner Modulations-Ordnung sich drei Durtönen und nur einem Mollton anschloss. Welches waren die Folgen, wenn die Sexte klein sein, wenn äolisch geschrieben werden sollte? Ein eigentlicher Mollton, durchgängig von Moll-karakter; aber, der sich — um nicht mit dem andern Mollton, dem dorischen, gar zusammenzulaufen — schüchtern der nahen und kräftigenden Modulation in die (dorische) Unterdominante oder vollends in Durtöne, ja im Grund aller ausweichenden Modulation enthielt.

Unser Moll hat die bestimmte Karakterzeichnung des Aeolischen, aber die ungehemmte Modulation, deren die Tonart überhaupt fähig ist. Aeolisch und Dorisch sind karakteristische Typen, aber nicht Grundformen; als solche kann nur, neben Dur, unser Moll sich geltend machen. Von jenem Zwitterversuch eines Tongeschlechts mit doppelter Tonleiter kann nicht weiter die Rede sein.

Sechster Abschnitt.

Die phrygische Tonart.

Diese letzte Tonart in der Quintenfolge der Kirchentöne hat kleine Terz, kleine Sexte, und — worin sie sich vom Aeolischen und allen andern Tonarten unterscheidet — kleine Sekunde. Letztere, *f*, ist daher ihr karakteristischer, nicht zu verändernder Ton. Durch diesen wird aber auch die kleine Septime, *d*, nothwendig bedingt, selbst wenn man davon absieht, dass den frühern Zeiten des alten Systems der Ton der grossen Septime von *e*, nämlich *dis*, gefehlt hat. Denn es liegt im Wesen aller diatonischen Tonleitern, also auch aller Kirchentonarten, nirgends zwei Halbtöne auf einander folgen zu lassen; dies wäre nicht diatonische, sondern chromatische Weise. Wollte man nun der phrygischen Tonleiter neben *f* ein *dis* geben, —

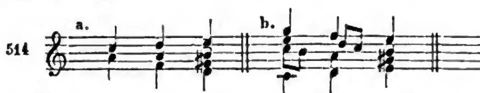
e, *f*, *g*, *a*, *h*, *c*, *dis*, *e*, *f* u. s. w.

so würden zwei Halbtöne nach einander erscheinen.

Hieraus folgt aber, dass die phrygische Tonart keinen nach unsrer Weise vollkommnen, ja, im Grunde keinen ihr ganz, mit

allen Tönen eignen Schluss bilden kann; sie würde dazu *h—dis—fis* brauchen. So zeigt sie sich in der stärksten Abhängigkeit von ihrem Stammton, dem Aeolischen, und weiss nicht anders zu schliessen, als auf der Dominante desselben, mit dem grossen Dreiklang *e—gis—h*, — also mit Anwendung eines ihr eigentlich fremden Tones; der Halbschluss des Aeolischen (von *A* auf *E*) dient ihr statt Ganzschluss. — Wir erblicken also hier an zwei Molltönen dieselbe Umkehrung der Modulationsordnung, die wir zuvor an zwei Durtönen, dem ionischen und mixolydischen, beobachtet haben; nur ist der phrygische Schluss noch weniger seiner Tonart eigen, als der mixolydische, weil er sogar im Schluss-Akkorde selbst eines fremden Tones bedarf.

Desshalb verlangte man nach einer Stärkung dieses Schlusses. Sie wurde dadurch bewerkstelligt, dass man in der einleitenden Harmonie entweder die beiden karakteristischen Töne, *d* und *f*, — oder ausser ihnen auch noch die ursprüngliche kleine Terz der Tonika, *g*, voraufgehen liess. So bilden sich denn nun zwei phrygische Schlussarten,

514 

die dieser Tonart vorzugsweise angehören, übrigens zwar offenbar nicht so bestimmt und befriedigend sind, als unsre, durch die Dominante eingeleiteten Schlüsse, aber eben desshalb um so angemessener für diese abgeleitete und abhängige Dominantentonart. Der lange Gesang, Herr Gott dich loben wir, schliesst erst nach der zweiten, dann (das Amen) nach der ersten Weise; das gewaltige Lied unsers Luther: Aus tiefer Noth schrei' ich zu dir, schliesst seinen ersten und zweiten Theil in der zweiten Weise; jenen äolischen Schluss endlich, den wir zuvor betrachtet, finden wir unter andern an dem Liede, Ach Gott vom Himmel sieh darein.

Eine Folge des Verhältnisses zwischen der phrygischen und äolischen Tonart ist übrigens, dass jene eben so gern in diese übergeht, als umgekehrt; so in dem zuletzt angeführten Choral die vorletzte Strophe, in dem Liede: Aus tiefer Noth, die erste Strophe des zweiten Theils und andre. — Dieser innige Verband beider Tonarten wird noch fester dadurch, dass dem Phrygischen diejenige Modulation versagt ist, welche allen übrigen Tonarten eigen, ja nach der Natur des Tonsystems die nächste und wichtigste ist: die Ausweichung in die Dominante nämlich, — dass ihr sogar eine zu einem Halbschluss geeignete Dominantenharmonie fehlt. Denn die letztere müsste *h—dis—fis* heissen; wir wissen aber, dass *f* und *d* für das Phrygische karakteristische Töne, folglich unabänder-

lich sind. Ein Phrygisch mit *fis* (*e*, *fis*, *g*, *a*, *h*, *c*, *d*, *e*) würde nur ein versetztes Aeolisch, und zwar hypoäolisch sein; eine neue Tonleiter, die man auf der Dominante der phrygischen mit Hülfe des *fis* errichten wollte (*h*, *c*, *d*, *e*, *fis*, *g*, *a*, *h*), ergäbe keine neue Tonart, sondern ein Hypophrygisch, eine unfruchtbare Fortbildung, die nicht im Sinne der Alten läge.

So ist also das Phrygische streng auf seine Unterdominante verwiesen; es verbindet sich sogar in Ermangelung einer Oberdominanten-Harmonie mit dem Dorischen, obwohl das Dorische nie in das Phrygische ausweicht, und selbst der Stammton, das Aeolische, niemals in das Dorische modulirt; der einzige Fall, wo eine Tonart regelmässig nach der Unterdominante und deren Unterdominante, geht, und zwar aus Moll in Moll und nochmals Moll. — Wenn wir uns erinnern, dass der Karakter der Mollgattung an sich ein trüber, dass schon die Folge zweier Molldreiklänge trüb und düster, dass der Schritt in die Unterdominante ein Herabsinken, eine Herabstimmung in dunklere ernstere Gefühle ist: so enthüllt sich der Karakter der phrygischen Tonart, soweit wir ihn bisher betrachtet haben, in seiner ganzen Düsterheit, in seiner tieferosten, ganz eigenthümlichen Macht.

Aber unerwartet und höchst bedeutsam dringt in diese strenge, fast zu trübe Abgeschlossenheit ein lichterer Strahl, und färbt die ganze Tonregion. Wir werden inne, dass der phrygische Grundton (*E*) die Terz des ionischen (*C*) ist, — in der Entstehungsreihe der Töne (No. 62) bekanntlich der zweite neue Ton, dem Urtone nach der Dominante nächst verwandt. Ja, wir gewahren, dass der ganzen phrygischen Tonleiter ohne Weiteres die ganze ionische Tonleiter unterzulegen ist, —

515 

wie der phrygischen Tonika die ionische. So nun knüpft die phrygische Tonart eine unmittelbare, enge Verbindung mit dem festesten, hellsten Durtone, dem ionischen *C*, und durch dieses sogar mit dem hypoionischen *G*. Diese Verbindung aber bildet seinen Karakter nach der andern Seite hin aus. Schlagend tritt diese hervor in den hochernsten, starkmuthigen Lutherliede von Tod und Auferstehung (Mitten wir im Leben sind), das sich in der fünften, achten und zehnten Strophe, zu den Worten: Das bist du, Herr, alleine — heiliger Herre Gott — heiliger starker Gott — du ewiger Gott — glaubensstark und mächtig in die ionischen Töne wendet. Tiefsinniger, geistiger tritt das Ionische in der fünften Strophe des Liedes: O Haupt voll Blut und Wunden, zu den Worten: O

Haupt, sonst schön gezieret — mit dem Ausdrucke mitleidvollsten Staunens hervor. Und so ist es nächst der dorischen die *ionische* Verbindung, welche das Phrygische nicht blos für Trauer und Busse, sondern auch für die feierlichsten, ernstesten Glaubens- und Preisgesänge, wie eben das Te deum, eignet.

Diesem Karakter gemäss erscheint das Phrygische nur in tiefen Tönen, meist in *E*, oder auch *D* mit zwei und *C* mit vier Bee'n. Aus seiner Natur als abgeleiter Tonart, aus seinen starken Beziehungen auf zwei rückwärts gelegne Molltöne und eine sehr entgegengesetzte Durtonart folgt, dass seine Gesänge nicht selten in einem der Töne anheben, in die es auszuweichen liebt, oft im Aeolischen, auch wohl im Dorischen; so dass der Anfang eines phrygischen Tonsatzes die Tonart nicht immer bestimmt angiebt, sondern gleichsam präludirend ist, den rechten Ton gleichsam erst sucht. An dem Choral: Ach Gott vom Himmel sieh darein, ist nicht blos der Anfang, sondern auch der Schluss des ersten Theils dem Aeolischen zugewendet. An dem Choral: Christum wir sollen loben schon (*A solis ortu*) —

516



weiset uns die erste Zeile entschieden auf die dorische Tonart; dass aber nicht sie die herrschende sein kann, zeigt schon die folgende Strophe in ihrer Ausweichung nach dem ionischen *C*. Denn das Dorische weicht nur vorübergehend in das Ionische aus, und nur, sofern dieser der Stammton des Mixolydischen, der dorischen Unterdominante, ist; es würde also schwerlich die zweite Strophe im Ionischen schliessen. Ganz entschieden wird die Tonart am Schlusse.

Haben wir sie nun als die phrygische erkannt, so sehen wir sie mit all ihren Nebentönen, dem Dorischen, Ionischen, Aeolischen umgeben, — so dass eben dieser Choral, vor andern sonst vorzüglichern, besonders geeignet schien zu einem Beispiel für

phrygische Tonführung. Die Behandlung folgt genau den Andeutungen, die in den Regeln über Modulation enthalten sind.

Die erste Strophe ist rein dorisch behandelt und mit dem dorischen Halbschlusse geendet. Wollte man den phrygischen Schluss (514, b) vorziehen, so würde der Tenor zuletzt *gis* erhalten, und bei dem nächsten Akkorde von da nach *g* gehen. Dann würde der Melodieton *g* gegen das vorige Tenor-*gis* gewissermaassen querständig auftreten; denn obgleich das neue *g* auch im Tenor erscheint, würde man es doch in der Oberstimme schärfer vernehmen. Nun ständ' eben die strengere Ansprache dieses querständigen Verhältnisses dem herben Karakter eines phrygischen Tonstückes wohl gut, wie es denn auch dem vollsten phrygischen Schlusse (No. 514, b) stets eigenthümlich beiwohnt. Aber aus einem andern Grunde verdient der dorische Schluss den Vorzug; er entspricht der Tonart, die in der ganzen Strophe herrscht, und lässt das Phrygische uns aufsparen, bis es recht entschieden eintreten kann. —

Soviel über diesen merkwürdigen Kirchenton. Er entfernt sich am weitesten von dem Wesem unsrer neuen Tonarten; daher ist er am geeignetsten, zu zeigen, in welche Missverhältnisse und Verunstaltungen man gerathen würde, wollte man alte Melodien unmittelbar nach unserm neuen System behandeln. Die vorstehende Melodie z. B. würde, wenn man sie ohne Weiteres nach unsern heutigen Grundsätzen beurtheilte, geradezu mit all unsern Tonarten, Schluss- und Modulationsgesetzen unvereinbar sein. Nicht überall tritt der Widerspruch so scharf hervor; öfters ist eine Behandlung nach neuerer Weise möglich, aber sicher nur auf Gefahr der ursprünglichen Kraft der alten Gesänge.

Siebenter Abschnitt.

Die lydische Tonart.

Wir haben uns die Betrachtung dieser Tonart bis zuletzt aufgespart. Hätten wir sie nach Anleitung des Quintenzirkels stellen wollen, so würde sie vor *C* ionisch erschienen sein; wollten wir ihr inneres Verhältniss zu andern Tönen berücksichtigen, so hätten wir sie ebenfalls bei *C* ionisch, als dessen Unterdominante, anzuführen gehabt.

Der Grund aber, warum wir sie zurückgesetzt haben, ist kein andrer, als: weil sie schon unter dem Walten des ältern Systems

niemals eine reichere und selbständigere Anwendung hat erringen können, und seit der Reformation vollends verschwunden ist. Nur wenige lydische Melodien finden sich in der böhmischen Choralsammlung*) und nur ausweichungsweise erscheint das Lydische in andern, namentlich dorischen Melodien. — Die Ursache ihres Untergangs lag in ihr selbst.

Ihr karakteristischer Ton ist *h*; nur dieser eine Ton, die übermässige Quarte des Grundtons, unterscheidet sie vom Ionischen, so wie von allen andern Tonarten; *h* ist also unveränderlich, so lange die Tonart lydisch sein soll. Dass nun dieser Ton einen Dominant-Akkord (*c—e—g—b*) für die lydische Tonart unmöglich macht, würde im Sinne des alten Systems nicht gegen die Brauchbarkeit derselben entschieden haben; denn die meisten Schlüsse wurden nicht durch den Dominant-Akkord, eher durch den Dreiklang der Dominante eingeleitet. Dass ferner dieses *h* gegen den Grundton ein herbes, nach dem gemeinen Sprachgebrauch unmelodisches oder unsangbares Verhältniss (das der übermässigen Quarte) gehabt, scheint eben so wenig gegen die Anwendbarkeit der Tonart entscheidend; denn man konnte ja diesen Schritt, wo er in der Melodie unangemessen war, vermeiden. Dass man endlich trotz dem *h* mit der Harmonisirung der lydischen Tonleiter zu Stande kommen kann, ist leicht zu sehen. — In andern Beziehungen jedoch wurde dieses *h*, — das einzige Merkmal der Tonart, — auch der Anlass, ihr Aufkommen zu hindern.

Die lydische Tonart fiel nämlich erstens bis auf das eine *h* mit einer andern sehr gebräuchlichen und viel gefügern und fasslichern, mit dem Ionischen im genus molle,

f — g — a — b — c — d — e — f,

vollkommen zusammen, und konnte so der Vermischung mit demselben bis zu gänzlicher Veränderung nicht entgehen**). Zweitens entbehrte das Lydische, eben um jenes *h* willen, einer tonischen Harmonie auf der Unterdominante, folglich auch einer Modulation dahin, war also nach dieser Seite hin gelähmt. Und für diese Einbusse ward es drittens durch nichts entschädigt. Denn jenes so theuer bezahlte *h* konnte nur zu einer Ausweichung in die Oberdominante, nach *C* ionisch führen; dies ist aber keine karakteristi-

*) Im evangel. Choral- und Orgelbuche findet sich No. 176 ein theils lydischer, theils ionischer Gesang; das Ionische nämlich im Genus molle, unserm *F*dur dargestellt.

**) Daher lehrt schon um 1274 Marchettus v. Padua (Gerbert scriptt. III, 110—111), dass der fünfte Ton (die lydische Tonart) im Hinaufsteigen der Tonleiter *h*, im Hinabsteigen aber *b* habe; — ungefähr wie man sich im neuern System wegen der übermässigen Sekunde der Molltonleiter zufrieden stellen wollte.

sche, sondern die gemeinste aller Ausweichungen, die wir in allen Tonarten, mit Ausnahme der phrygischen, wiederfinden, und die sich in allen von selbst darbietet, ohne ein Opfer zu fodern. — Dies sind die Gründe, welche die lydische Tonart niemals zu einer ausgedehnten Wirksamkeit gelangen liessen, und auch uns berechtigten, sie aus dem noch praktisch nothwendigen System der Kirchentöne herauszustellen zu abgesonderter Betrachtung.

Wenn sie aber auch weniger praktische Wirksamkeit für uns hat, so darf sie doch in dem belehrenden Abrisse der alten Tonarten nicht fehlen. Sie ist jedenfalls eine von den typschen Ideen, in welchen die Vorfahren ihre Anschauungen vom Wesen der Musik festhielten. Als solche erkennen wir sie, wenn wir sie mit dem Ionischen und Mixolydischen zusammenhalten.

Wir Neuere schliessen jede unsrer Tonarten fest in sich selber ab; Ober- und Unterdominante sind integrirende Theile derselben, gleichsam die beiden Arme der Tonika. Wollen wir aber die Dominanten als Tonarten gebrauchen, so moduliren wir nach ihnen hin, geben die vorige Tonart einstweilen ganz auf, und begründen unsern Tonsatz nun lediglich auf der neuen Tonart. — Die Alten kannten in ihrem System auch noch einen Mittelfall. Sie erhoben sich aus dem Ionischen in das Mixolydische, als eine besondre Tonart; aber diese neue Tonart fand ihren festen Abschluss, ihre feste Begründung nicht in sich selber, sondern in dem Stammtone. So wie nun hier die Oberdominante als eine besondre, obgleich abhängige Tonart emporschwebte: so stellte sich ihnen, im Gegensatze dazu, auch ein Hinabsinken auf die Unterdominante vor, die als besondre Tonart (lydische) zu gelten suchte, und gleichwohl ihren Abschluss nicht in sich fand, sondern ihren Sinn aussprach im steten Hinaufverlangen nach dem Ursprunge, nach dem hellen sichern Ionischen.

Wenn nun überhaupt das Hinsinken in die Unterdominante einen weichern, schattigern Ton über das Tongemälde verbreitet: so verlieh die innere Unbefriedigung, das stete Hinaufsehnen in den lichtern Ursprung dem lydischen Ton einen noch tiefern Ausdruck weichen, sehnenden, wehmüthigen Verlangens. In diesem Sinne hat in genialer Anschauung auch ein Neuerer, der tiefsinnige Beethoven, den lydischen Gesang wieder angestimmt in seinem Quatuor Op. 132, um das Dankgebet eines tief ermatteten, noch von Schauern des Todes umwehten Kranken für den ersten neuen Lebenspuls auszusprechen. — Aber eben dieser weiche, verathmende Sinn der lydischen Tonart war wohl die innere Ursache ihres Ausscheidens in der glaubensfrischen und starkmuthigen Reformationszeit.

Nachwort.

Die Tiefsinnigkeit des alten Systems liess sich nicht verkennen, und in mehr als einem Punkte mussten wir ihm feinere Unterscheidungen, treffendere Karakteristik zugestehen, als unserm heutigen System. Es wäre aber ein Missverständniss und eine unkünstlerische Verirrung, wollten wir streben, in unserm Schaffen unter die Leitung des alten Systems zurückzukehren.

Alle Formen des Ausdrucks, die das alte System darbietet, besitzen wir auch. Aber uns stehen sie zu freier Auswahl zu Gebote, während sie den Alten als gesetzliche Normen gegeben waren. In einer Zeit, wo der Geist der Kunst erst anfing sich zu höherm Bewusstsein und höherer Macht zu erheben, bedurfte es einer unmittelbaren Leitung, sonst wäre des Irrens kein Ende gewesen*) und man wäre lieber wieder zu der bewusstlosen und inhaltlosen Tonmechanik der ersten kontrapunktischen Zeit zurückgekehrt. Auch verlangte der übergewaltige Liedesdrang der Reformationszeit, dass eine Menge von Arbeitern an der Liederverfertigung Theil nähme. Unmöglich konnten sie Alle mit tiefer, genügender Künstlerkraft ausgerüstet sein; es bedurfte daher für sie fester Typen, nach denen, unter deren Vorzeichnung sie formen könnten, wenigstens in den Grundzügen des Gelingens sicher. Diesen Zweck haben die Kirchentöne gehabt und erfüllt.

Für den Standpunkt der jetzigen Kunstbildung ist diese Leitung nicht nöthig, ja, ihr Zwang wäre dem wahren Künstler unerträglich; er bedarf der Freiheit, allerdings auf die Gefahr, sich weiter zu verirren, als der alte Künstler unter der Leitung seines Systems konnte. Und in dem Maasse, in welchem diese Freiheit errungen, die Kunst in den letzten Jahrhunderten eine freie geworden ist: mussten auch die Anleitungen, welche das alte System für gewisse Zwecke gab, unzulänglich werden. Wir haben vielseitigere Aufgaben zu lösen, als dass sie unter den tiefsinnigen, aber doch beschränkten Begriff des alten Systems zu fassen wären. Und zu diesen Aufgaben haben sich unsre Mittel (namentlich durch die Ausbildung der Melodie und Harmonie, durch unsre weit und zugleich fein ausgebildeten Formen) so vervielfältigt, dass wir unmöglich vom ältern System Anleitung für unser Schaffen noch erwarten können, dessen Inhalt ihm ja grösstentheils fremd ist.

*) Wie der Geschichtkundige an den ersten Chromatikern sieht.

Ob man bei der Erfindung neuer Choräle und ähnlicher Tonstücke, oder in einzelnen Momenten grösserer Bildungen (wie Beethoven im vorgedachten Quatuor*)) sich dem Ideengange der alten Tonarten mehr oder weniger anschliessen will, hat jeder Künstler mit sich selber auszumachen. Wahr wird er dabei nur sein, wenn seine eigne Idee ihn zu dem alten Typus geführt, ihn nur absichtslos an denselben erinnert hat, nicht, wenn er genöthigt gewesen ist, sich erst nach dem Typus umzusehen, und von ihm Ersatz der eignen Anschauung zu erwarten.

*) Oder der Verf. in den bei Trautwein in Berlin herausgegebnen Motetten für Männerchor.

Dritte Abtheilung.

Das weltliche Volkslied.

Der zweite Stoff, an dem wir unsre Begleitungskunst üben, ist das Volkslied. Jede Nation besitzt deren, aber keine reicher und kostbarer, als die unsre und die ihr verwandten Stämme der brittischen Inseln und Scandinaviens.

Es darf kaum erwähnt werden, dass wir unter dem Namen Volkslied nur die Weisen begreifen, die wirklich im Volke gelebt haben, nicht die, welche irgend ein Komponist mit mehr oder weniger Glück im Sinne des Volks verfertigt hat. Solche gemachte Volkslieder mögen einen künstlerischen Werth haben (vielleicht einen höhern als manches wirkliche Volkslied) welchen sie wollen: immer fehlt ihnen das eigentliche Wesen; sie haben nicht im Volke gelebt und sind nicht sein Eigenthum geworden; das Volk hat sich nicht in ihnen eingewohnt und sie sich nicht sinn- und stimmrecht gemacht, hat nicht in ihnen gelebt, und seinen Sinn, seine Seele in sie hineingesungen! Nur wo das geschehen, wo das Lied aufgehört hat, Werk eines Einzelnen, eine Komposition zu sein, wo es Besitzthum, organisches Wort, Stimme des Volks geworden ist, da nur haben wir das Volkslied vor uns. Und da ist es lebendigster Volksausdruck, einer der unschätzbaren, jedes verwandte, jedes verstehende oder nur ahnende Gemüth tiefst ergreifenden Laute, in denen jedes Volk das Räthsel seines Daseins und Empfindens, sich selber vielleicht unbewusst, zu offenbaren hat.

Dies ist der tiefe Sinn des Volksliedes, und durch ihn ist es von tiefster Bedeutung für den Musiker, der hoffentlich am fähigsten ist, die Weise auf das Innigste aufzunehmen und zu begreifen. Was das ächte Volkslied ihn über seine Kunst lehrt, ist sicher wahr und ächt; nicht immer für allgemeine Anwendbarkeit, aber im Sinne des Volks, aus dem es stammt. Aber eben desshalb muss es nicht sofort aus allgemeinen Prinzipien, sondern aus diesem Sinne gefasst und erwogen werden. Jene abstrakte Anwendung gemachter Regeln haben wir stets von uns gewiesen; wenn eine Gestaltung den allgemeinen Gesetzen nicht entspricht, erklären wir sie darum noch nicht für falsch, sondern forschen nach den besondern Gründen der Abweichung. Das erfindende oder umbildende

Volk hat jene Gesetze nicht gewusst, sondern nur (soweit sie auf der Natur beruhen) im unbewussten Gefühl getragen. Aber zunächst gegenwärtig und am Herzen war ihm das Gefühl des Moments, des Zustandes, in dem das Lied ihm eigen wurde. Hier sind die nächsten und wahren Gründe für die Weise des Lieds und ihre Abweichungen vom allgemeinen Gesetz zu suchen.

Soviel über den Antheil, den das Volkslied uns abgewinnen kann. Er ist so wichtig und bildend, dass kein Jünger der Tonkunst versäumen sollte, sich mit dem Volkslied ernstlich zu beschäftigen, und zwar nicht um es nachzuahmen (das ist eitel), oder gelegentlich eine Volksweise in eignen Werken anzubringen (das ist gering), sondern um tiefer in die Seele seiner Kunst einzudringen.

Diese Beschäftigung kann sich, wie bei jedem andern Werk, auf das Hören und den eignen Vortrag oder auf Nachdenken über Gestaltung und Sinn des Tonstücks beschränken, oder aber — und dies ist die dem künftigen Komponisten sich darbietende Uebung — in eigner Bearbeitung, die hier zunächst in der Erfindung einer Begleitung, dann auch wohl in der Darstellung des Volksliedes als selbständigen Tonstückes (ohne Gesang, z. B. auf dem Klavier, oder mit mehrern Instrumenten) besteht. Denn das Volkslied, als solches, wird im Volke bald unbegleitet und einstimmig gesungen, bald machen sich mehrere Sänger naturalistisch, ohne Grundsätze und Regeln blos nach dem Gehör, einen zwei- oder mehrstimmigen Satz daraus (wie man von den tyroler und steyermärker Sängern frisch und artig gehört), bald wird ein volksthümliches Instrument (etwa eine Zitter) eben so naturalistisch zur Begleitung genommen.

Wenn nun der Musiker diese Begleitung setzen soll, so kann er dies entweder im Sinne des Volks thun und die Begleitung zur untergeordneten, allenfalls sogar entbehrlichen Dienerin und Unterstützerin des Gesanges machen; oder er kann mit seiner Arbeit einen höhern Zweck verfolgen, nämlich durch die Weise seiner Begleitung den Ausdruck des Liedes verstärken und ergänzen und den Sinn des so zusammengesetzten Kunstwerks, wie den des Hörers, in eine höhere Sphäre erheben. Im ersten Falle bleibt das Volkslied in seiner eigentlichen Sphäre, naiver Ausdruck irgend einer volksthümlicher Stimmung, die sich diesem oder jenem Momente des Seelenlebens anschmiegt. Im andern Falle wird es ein eignes, einer ganz bestimmten Vorstellung sich widmendes Kunstwerk, das man nur noch als solches, nicht mehr als eigentliches Volkslied anzusehen hat. Von letztrer Art ist die Sammlung „schottischer Gesänge von Beethoven“ *), vor allen

*) Drei Hefte, bei Schlesinger in Berlin.

ähnlichen überreich an den tiefsinnigsten, tiefstgefühlten Zügen zu nennen, obgleich auf der andern Seite nicht in Abrede gestellt werden kann, dass der in sein eignes wunderreiches Innre einsiedlerisch verschlossene Künstler hier und da mehr gethan haben mag, als die ursprüngliche Weise zu tragen vermochte; jedenfalls ein Werk, das jeder ächte Jünger sich auf das Innigste und Tiefste aneignen muss.

Wir beginnen nun bei dem Einfachsten. In Leistungen, wie jene Beethoven'sche, erblicken wir den Gipfel unsrer jetzigen Aufgabe, zu dessen Erreichung jedoch vielseitige Durchbildung erfodert wird. Eine ähnliche Leistung hat Beethoven an eignen Liedermelodien in seinem „Liederkreis an die Entfernte“ gegeben, in dem jeder Liedvers seine eigne, sinnigste und sprechendste Begleitung erhalten hat. Auch Liszt hat in ähnlichem Sinn und mit grossem Talent einige Lieder von F. Schubert für das Pianofortespiel eingerichtet.

Uebrigens wollen wir in der Regel das Pianoforte als begleitentes Instrument annehmen und darauf sehen, dass die Ausführung auf demselben nicht blos möglich, sondern auch nach Verhältniss der Leichtigkeit unsrer Aufgabe nicht zu schwer sei.

Erster Abschnitt.

Allgemeine Auffassung der Melodie.

Das erste Geschäft bei der Bearbeitung eines Volksliedes ist die Bestimmung einer festen Tonart; denn im Volksleben wird, wie sich von selbst versteht, ein solches Lied bald in dieser, bald in jener Tonart gesungen, wie es dem Sänger eben mundrecht scheint.

1. *Berücksichtigung der Stimmregion.*

Bei dieser Wahl ist vor Allem auf eine angemessene Lage der Töne für die Singstimme zu sehen. Das Volkslied soll seinem Ursprunge, wie seiner Tendenz nach von Vielen gesungen werden können, darf also den gewöhnlichen Tonumfang nicht überschreiten, weder nach der Höhe noch nach der Tiefe zu weit gehen. Obgleich ein absolutes Tonmaass hier nicht gegeben werden kann, da das Volk seine Lieder nach eigner Stimmung bildet und mancher Stamm (namentlich südliche und Bergvölker) tonreicher singt, als andre: so wird man doch wohl thun, sich möglichst

innerhalb der Dezime *d* und *f* zu halten, eine Tonreihe, die den hohen Stimmen bequem und den tiefern wenigstens erreichbar ist.

2. *Karakter der Tonarten.*

Hiernächst kommt viel auf den Karakter der Tonart an, die man wählt. Wer mit unbefangnem und empfänglichem Sinne Musik hört und ausübt, der ist inne geworden, dass die verschiednen Tonarten — abgesehen von Höhe und Tiefe und abgesehen davon, dass einige auf dem und jenem Instrumente mehr helle und klangvolle Töne haben als andre (z. B. die Tonart *D*dur auf der Geige die blossen, stärker und heller erklingenden Saiten) — einen verschiednen Karakter, bald heissere, bald kühlere, bald trübere und weichere, bald hellere und festere Stimmung an sich haben und auf den Hörer übertragen, obgleich der Grund dieser Erscheinung noch nicht aufgedeckt ist*). Hat man nun diesen Karakter der Tonarten wahrgenommen, so versteht sich von selbst, dass man wo möglich (wenn die Stimmlage es irgend erlaubt) für jedes Lied die Tonart wählen wird, deren Karakter mit dem des Liedes am besten übereinstimmt.

So wichtig nun auch dieser Punkt hier und überall für den Komponisten ist, so halten wir doch für gut, über den Karakter der Tonarten in diesem Werke nichts Näheres mitzutheilen, sondern die Auffassung desselben einstweilen dem unmittelbaren Gefühl jedes Einzelnen zu überlassen. Denn erschöpfend und (so viel wie möglich) begründend könnte diese Angelegenheit hier doch nicht erörtert werden und in der Weise einzelner Andeutungen ist besonders von unsern Musik-Aesthetikern so viel Halbwahres und Ganzfalsches ausgesprochen worden, dass jede nicht tiefer gehende Untersuchung die phantastische Masse nur vergrössern und den Jünger zu Träumereien hinüberlocken könnte, während uns nichts näher am Herzen liegt, als ihn zu rüstiger That anzuführen. Dagegen werden wir in der Musikwissenschaft Gelegenheit und Verpflichtung haben, auf diesen Gegenstand zurückzukommen; einstweilen enthält die allgemeine Musiklehre**) wenigstens einige Andeutungen darüber.

---

*) Dies letztere war die Veranlassung, die den so verdienstvollen und scharfverständigen, dem Feinern und Tiefern aber weniger offnen Gottfried Weber zum Leugner und Bekämpfer der ganzen Erscheinung machte. Sein Gegenbeweis zeigt nur, dass der Verstand den Grund der Sache nicht fassen kann; aber mit gleichem Rechte könnte man auch das Dasein und die Wirkung der Farben leugnen.

**) Bei Breitkopf und Härtel. 3. Ausg. S. 315.

Zweiter Abschnitt.

Anlage der Harmonie.

Die eigentliche Thätigkeit des Tonsetzers beginnt nun erst mit der Festsetzung der Modulation und Harmonie. Hier gelten zwar dieselben Grundsätze, die uns bisher geleitet haben; aber in zweierlei Hinsicht müssen wir weiter gehn, als im Choral.

Erstens sind in der Regel die Volkslieder im Karakter und Inhalt bestimmter von einander unterschieden, als die Choräle unter einander, da in jenen alle menschlichen Zustände in ihrer reichsten Mannigfaltigkeit zur Sprache kommen, alle Empfindungen mit den eigensten, feinsten und schärfsten Zügen hervortreten, während im Choral Alles unter der gemeinschaftlichen Stimmung und Form der Andacht, und zwar der im christlichen Gemeinelied herrschenden, erscheint. Bei dem Choral konnten wir uns daher an einer Grundform der Behandlung, an einem allgemeinen Typus, der alle alle Choräle beherrscht, genügen lassen; bei den Volksliedern werden wir aber nach der Stimmung eines jeden besonders fragen müssen, — obwohl eine gewisse volksmässige Allgemeinheit auch hier sich herausstellt. Wie wechselnd und reich aber die in den Volksliedern laut werdenden Zustände sind, wird der, dem es noch nicht bekannt sein sollte, mit Ueberraschung erfahren, wenn er mit Sinn und Theilnahme eine Reihe von Volksliedern durchgeht. Wir empfehlen dazu vor Allen die Sammlung der „Deutschen Volkslieder" von Erk und Irmer*) wegen ihres reichen und gewissenhaft geprüften Inhalts, dann auch: „Braga," eine Sammlung Volkslieder verschiedner Nationen von O. L. B. Wolf**), von reichem und theilweis sehr interessantem, hin und wieder aber nicht zu verbürgendem Inhalte, nur leider einer oft unlöblichen musikalischen Behandlung. In beiden Sammlungen findet auch der Kompositionsschüler reichlichen Bildungsstoff.

Zweitens haben wir bei den Chorälen nach der christlich andächtigen Fassung und der eben daher rührenden Gleichmässigkeit des Rhythmus eine gleichmässige Harmonievertheilung, — in der Regel auf jeden Takttheil (jede Silbe) einen Akkord, — angemessen gefunden, und um nicht in dieser Gleichmässigkeit eintönig und matt zu werden, die Akkordfolgen energisch, die Stimmen gesangreich auszubilden getrachtet. Das Alles ändert sich bei den weltlichen Gesängen durchaus. Die Mannigfaltigkeit des Inhalts und der in ihnen herrschenden Stimmungen hat vor Allem einen

---

*) Bis jetzt sieben Hefte. Berlin, Plahn'sche Buchhandlung.

**) Bei Simrock in Bonn.

bewegtern und mannigfach wechselnden Rhythmus nach sich gezogen und damit die Melodie bestimmter karakterisirt. Es kann daher von jener gleichmässigen Vertheilung der Akkorde, die im Choral Regel war, hier nicht mehr, oder nur ausnahmsweise die Rede sein; die Harmonie hat nicht mehr die Obliegenheit, uns durch Mannigfaltigkeit und besondre Kraft für die Einförmigkeit des Rhythmus zu entschädigen; sie will gar nichts andres als den Gesang des Liedes unterstützen und die begleitenden Stimmen ordnen sich der Liedweise ganz unter. — Auch ein Theil der neuern katholischen Andachtslieder schliesst sich dieser Tendenz an.

Wir müssen daher bei der Behandlung solcher Weisen vor Allem

1. *das Maass der Harmonie*

bestimmen. Aber nach welchem Gesetze? — Nach einem für uns schon begründeten.

Schon S. 249 haben wir die Akkorde als Räume ansehen gelernt, innerhalb deren sich die Stimmen (also auch die Hauptstimme) bewegen. Gehen wir nun von einem Akkorde zu einem andern fort, so heisst das nichts anders, als: die Stimmen (die Hauptstimme) begeben sich aus einem Raum in einen andern. Dies ist in jedem Fall ein bedeutenderer Schritt, als wenn die Bewegung innerhalb eines einzigen Raumes (Akkordes) bleibt.

Dessgleichen haben wir (S. 240) die verschiednen Tonarten, durch die wir in einem Tonstücke gehn, als Räume, — aber als grössere und wichtigere, bedeutsamer unterschiedne angesehn.

Es ist also klar, dass wir jeden Schritt in einen andern Raum als einen wichtigern Moment im Ganzen empfinden, der den Inhalt des einen Raumes von dem des andern mehr oder weniger entschieden trennt. Mithin müssen wir in der Regel

> die zusammengehörigen Töne der Melodie auch soviel wie möglich in einem harmonischen oder modulatorischen Raume zusammenhalten.

Welche Töne aber zusammengehören, das entscheidet zunächst die rhythmisch melodische Konstruktion des Liedes.

Untersuchen wir zuvörderst die Melodie des allbekannten englischen Volksliedes.

517


Die Aehnlichkeit des ganzen Baues (auch im zweiten Theile) lässt leicht erkennen, dass die Melodie aus lauter Abschnitten von je zwei Takten besteht. Wollen wir nun diesen Gang der Weise auf das klarste und einfachste herausstellen, so müssen wir, —

da nicht alle sechs Töne jedes Abschnittes sich unter einen Akkord fügen wollen, — wenigstens mit einem harmonischen Ruhepunkte den Schluss jedes Abschnittes bestärken. Dies würde eine Begleitung, wie die hier stehende,

518 

veranlassen, an der man (obgleich gewöhnlich anders und, wie wir sehen werden, besser begleitet wird) unsre Regel bewährt, den rhythmischen Bau der Melodie verdeutlicht und unterstützt finden wird; der zweite Ton im zweiten und vierten Takt ist als Durchgang behandelt; im Wesentlichen dasselbe wäre der Fall, hätten wir diese Takte so wie bei b ausgeführt.

So viel zur ersten Veranschaulichung der Regel.

Nun aber ist sogleich einleuchtend, dass

1. oft mehr als eine Art der Raumabtheilung stattfinden kann,
2. das Bedürfniss, die Abschnitte der Melodie zu unterstützen, nicht immer gleich dringend ist.

So hätten wir z. B. in der vorigen Melodie die beiden ersten Töne des ersten und dritten Taktes, wie auch die drei Töne des fünften in einen Akkord (*g—h—d* und *d—fis—a—c*) fassen können; aber umgekehrt hätte uns auch frei gestanden, die Töne des zweiten und vierten Taktes zwei oder drei Akkorden zuzuertheilen. Die Entscheidung hängt hierin vom Karakter des Liedes und unsrer besondern Absicht bei der Bearbeitung ab; stets wird sich aber zeigen:

> dass das Lied sich um so gewichtiger zeigt, je mehr Akkordwechsel wir eintreten lassen, und um so leichter und beweglicher, je mehr Töne wir unter wenige Akkorde zusammenfassen.

Kehren wir nun auf unser Lied zurück, das der feierliche Nationalgesang der Britten und in gleicher Bedeutung auf die Preussen übergegangen ist: so zeigt sich die obige Behandlung zwar klar und einfach, aber nicht dem Gewicht eines solchen Gesanges entsprechend. Angemessener wäre diese,

519 

oder eine ähnliche Behandlung, die jedem Tone des Liedes akkordischen Nachdruck gäb' und den Bass schon zu einem eignen Gesang erhübe.

In ähnlicher Weise wäre das sanfte italienische Fischergebet (Beilage XIX, 1) „O sanctissima" zu behandeln. Der zweite und vierte Takt würde am besten auf Einem Akkorde verweilen, der Ton *b* also Durchgang werden. Den Anfang des zweiten Theiles würden wir vielleicht so fassen.

520 

Im ersten Takte wechseln die Dreiklänge auf *c* und *f*, dessgleichen im letzten die auf *f* und *b*; aber es geschieht über ruhenden Unterstimmen, so dass jeder Takt doch als engverbundne Masse auftritt. Im siebenten Abschnitte werden wir übrigens auf diesen Tonsatz zurückkommen.

Selbst das trotzig und verwogen einherprunkende alte National-Lied der Franzosen (vive Henri quatre) würden wir in ähnlicher Weise mit energischer Akkordfolge — man könnte vielleicht so anfangen: —

521 

begleiten, fast auf jede Sylbe einen Akkord stellen, während mildere und leichtere Gesänge weniger Akkordfülle vertragen. Der in der Beilage XIX, 3 mitgetheilte z. B. würde zu Takt 1 bis 5 nur eines Akkords bedürfen (*a* und *c* wären Durchgänge), dann zu Takt 6 und 7 wieder eines u. s. w. Wollten wir etwas gehaltner schreiben, so würden wir den Durchgangstönen *a* und *c* besondre Akkorde geben. Käm' es darauf an, den Eintritt des zweiten Theils (Takt 7) hervorzuheben, so müsste man die Harmonie wechseln, z. B. von *d—fis—a* (Takt 6) nach *a—c—e* oder *h—dis—fis—a*, oder wenigstens in den Quintsext-Akkord *fis—a—c—d* gehn; uns schiene dies schon zu fremd und beladen für die unschuldvolle Melodie.

Nächst dem Akkordreichthum kommt nun

2. *die Zahl der Begleitungsstimmen*

in Betracht. Je mehr Begleitungstöne wir verbinden, desto voller, schwerer wird die Masse der Begleitung; je weniger Begleitungsstimmen wir brauchen, desto leicht beweglicher, zarter wird das Ganze *).

Nach dieser ohne Weiteres einleuchtenden Bemerkung werden wir für jede besondre Aufgabe das rechte Maass der Begleitung schon ziemlich sicher treffen; leichte, unschuldig klare, oder rasch bewegte Weisen werden besser zwei- oder dreistimmig, — ernstere, gewichtvollere besser vier- oder fünfstimmig dargestellt. Das zuletzt erwähnte Lied wird viel angemessener zweistimmig in der bei der Naturharmonie gelernten Weise, — die in No. 518 und 521 angeführten Lieder werden besser vierstimmig, auch wohl mit Verdopplung des Basses, dargestellt. Der bei No. 520 betrachtete Gesang wird in seiner sanften Feier am wirkungsvollsten von einem vierstimmigen Chor gesungen; er liesse sich auch dreistimmig, weniger genügend zweistimmig darstellen; den fünfstimmigen Satz würden wir für die stille Weise schon überladen finden. Ueberhaupt möchte bei der Beweglichkeit und dem frischen Rhythmus der meisten Volkslieder selten eine mehr als vierstimmige Begleitung wohlgerathen sein.

Bisher haben wir nur überlegt, welche Stimmzahl für dieses oder jenes Lied im Allgemeinen angemessen sei; nun treten hauptsächlich noch zwei Betrachtungen hinzu, deren wir bei den Chorälen nicht bedurften.

E r s t e n s werden wir bald gewahr, dass in ein und demselben Liede bisweilen ein Theil oder Abschnitt stärker als der andre betont und dadurch als der hauptsächliche oder stärkere, heftigere u. s. w. ausgesprochen sein will; bald giebt der Text des Liedes, bald der musikalische Inhalt und Gang hierzu Anlass. Den Gegensatz der schwächern oder sanftern und der stärkern oder festern Partien können wir nicht allein durch den blos mechanischen Wechsel von forte und piano, oder durch die Behandlung der Harmonie, sondern auch — und oft am glücklichsten, oft einzig nur — durch den Wechsel von Mehr- und Minderstimmigkeit darstellen. So könnte das in der Beilage XIX, 4 mitgetheilte Lied vollgriffiger bei den längern, schonender und leichter bei den kürzern Noten

*) Es versteht sich, dass hier von dem besondern Inhalte der Harmonie, der in sich selbst bald fremder und schwerer, bald vertrauter und leichter sein kann, von dem Unterschiede der Betonung (forte und piano) und der Instrumente oder Stimmen ganz abgesehen wird.

522


begleitet werden. Wir wollen übrigens des frühern Raths (S. 78) gedenken und den so wirksamen Wechsel in der Regel nicht anders, als mit dem Eintritt neuer rhythmischer Abschnitte oder Glieder unternehmen. — Bei den Chorälen würde derselbe Wechsel möglich und bisweilen von Wirkung sein; meistens ist er aber ganz unnöthig, da es zunächst auf den Ausdruck des von der Stimmzahl unabhängigen typischen Karakters der Choräle im Allgemeinen ankommt, und bei dem gleichmässigen Gang dieser Gesänge Modulation und Stimmführung die erste, fast alleinige Rücksicht fodern.

Zweitens bedienen wir uns besonders bei weniger vollklingenden, oder für die Unterschiede des forte und piano ungeeigneten Instrumenten (wie Pianoforte und Orgel), oder endlich zu einem besonders kräftigen Ausdrucke der Vielstimmigkeit für einzelne Schläge, während im Uebrigen mit einer oder zwei Stimmen fortgegangen wird. So könnte das bekannte Soldatenlied durch dergleichen Vollgriffe, —

523


die ihm gebührende energische Betonung erhalten. In solchen Fällen richtet sich der Wechsel zwischen Viel- und Wenigstimmigkeit entweder nach dem rhythmischen Bau oder dem Accenten, die der besondre Ausdruck des Textes oder der Melodie fodert; weitere Anleitung scheint überflüssig.

Uebrigens geht man auch bisweilen auf weniger Stimmen zurück, um eine besondre Stelle leichter spielbar zu machen. So haben wir in No. 521 Takt 2 im Basse die Oktaven-Verdopplung aufgegeben, um die linke Hand in ihrer Lage zu lassen. Sie wird nun ihren Gang leichter, ruhiger und wirkungsvoller ausführen.

Endlich kommt noch bei den vielfältigen Stimmungen und Bewegungen der Volkslieder

3. *die Form der Harmonie*

in Erwägung. Bis jetzt haben wir die Akkorde zwar in verschiednen Lagen u. s. w., stets aber so gebraucht, dass die zu jedem gehörigen Töne in der Regel gleichzeitig eintraten. Aber eben in diesem stets gleichzeitigen Auftreten von je drei oder mehr Tönen lag eine Schwerfälligkeit und Ungefügigkeit, die wir längst (No. 114) inne geworden sind und bei unsern jetzigen Aufgaben gründlich überwinden müssen.

Das Mittel dazu haben wir längst in Händen. Wir wissen schon seit No. 67, dass die zu einer Harmonie gehörigen Töne nicht blos gleichzeitig, sondern auch nacheinander gesetzt werden können; im ersten Falle tritt die Harmonie in ihrer eignen Gestalt, im andern in melodischer Form auf*). In dieser bietet sie uns vielfache sinnreiche Bildungen, die wir harmonische Figurationen (S. 222) nennen und zuvörderst besonders betrachten müssen.

Dritter Abschnitt.

Die harmonische Figuration.

Aufsuchung ihrer Motive.

Wir wissen bereits, dass mit dem Namen: harmonische Figuration die Darstellung einer Harmonie in melodischer Form bezeichnet wird; die Töne eines Akkordes treten nicht gleichzeitig, sondern nach einander auf. Aber in welcher Folge? Hier sind schon bei drei Tönen sechs Möglichkeiten, —



bei vier Tönen vierundzwanzig Möglichkeiten vorhanden, ab-

*) Eine Mittelgestalt zwischen beiden gäben die allbekannten Figuren ab, in denen eine oder einige Stimmen des Akkordes den andern Stimmen voraustreten; z. B.



und viele ähnliche, die jeder selbst aufsuchen oder bilden mag.

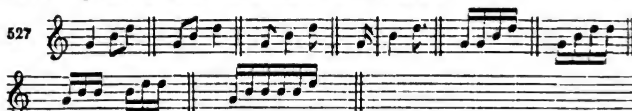
gesehen von den Verschiedenheiten, die durch den Rhythmus noch hinzukommen können, und von denen, die durch ein- oder mehrmalige Wiederholung eines oder mehrerer Töne entstehen. Schon hier überzeugen wir uns, dass es nicht gelingen würde, die Formen harmonischer Figuration zu erschöpfen, und dass es zunächst nur auf die Einweisung in dieses Gebiet ankommen kann. Sehen wir uns zuerst ein wenig in den Motiven um.

1. *Einstimmige Motive.*

In No. 525 haben wir die aus drei Tönen ohne Tonwiederholung und ohne Rücksicht auf Rhythmus entstehenden Motive kennen gelernt. Dass drei andre, oder anders gelegte Töne, z. B. hier bei a,

526 

sechs neue Motive ähnlicher Gestalt geben, dass jeder Verein von vier Tönen, z. B. der bei b, vierundzwanzig Motive giebt, ist aus Obigem klar. Die Töne eines Nonen-Akkordes (überhaupt fünf Töne) würden in einer einzigen Zusammenstellungsweise schon 120 Möglichkeiten geben. Gehen wir daneben auf rhythmische Mannigfaltigkeit und die Möglichkeit der Tonwiederholung aus (aus No. 525, 1 geben wir nur eine Hand voll Beispiele),

527 

so zeigt sich die Unerschöpflichkeit dieses Gebietes; schreiten wir zu Gruppen von neun und zehn Tönen, so geht die Zahl der blossen Tonstellungen (ohne Wiederholung und Rhythmus) schon in Millionen*). In den allermeisten Fällen werden wir jedoch diese weiten Motive als blosse Fortbildungen einfacherer, z. B. diese

528 

als Fortsetzungen des Motivs No. 525, 1 und des zweiten Motivs in No. 526, b auffassen können.

2. *Zwei- und mehrstimmige Motive.*

Im Obigen haben wir jederzeit einen ganzen Akkord in melodische Gestalt aufgelöst. Es kann aber auch ein Theil desselben

*) 362,880 und 3,628,800.

festgehalten und ein andrer figurirt werden; so sind hier

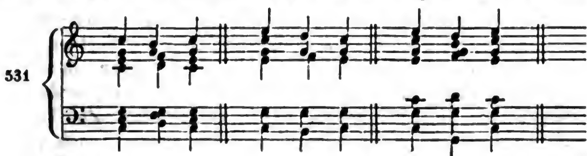


vier Akkorde dergestalt figurirt, dass bei a die Oberstimme, bei b die Unterstimme, bei c beide festgehalten werden, während die übrigen Töne der Harmonie in melodischer Gestalt erscheinen. In den frühern Fällen ist aus einem drei- oder vierstimmigen Akkord eine einstimmige Tonfolge geworden; hier wird ein vierstimmiger Satz zu einem zwei- oder dreistimmigen; allein in der Figuralstimme sind drei oder zwei Harmoniestimmen enthalten.

Nehmen wir nun solche Sätze als zwei- oder dreistimmig, so können wir sie durch neue Stimmen wieder vier- oder mehrstimmig machen; z. B.



Es leuchtet aber aus dem Obigen ein, dass diese Sätze, auf ihre harmonische Grundlage geführt, nicht vier- und fünfstimmig, sondern sechs- und siebenstimmig sind und eigentlich so aussehen.



Die Aufsuchung andrer Motive, in denen bald eine, bald mehr Stimmen (No. 530, d und e) figurativ sind, kann dem Fleisse des Lernenden überlassen bleiben. Wir haben hier die nächstliegenden und geringsten aufgegriffen; dem beharrlich weiter Forschenden wird sich aber eine Fülle der reichsten und anziehendsten Gestaltungen allmählig erschliessen.

Vierter Abschnitt.

Ausführung harmonischer Figuration.

Nach dem bereits Bekannten werden wenige Betrachtungen genügen, uns bei der Ausführung harmonischer Figuration sicher zu leiten. Sie zerfallen in zwei Hälften, jenachdem wir die harmonische Figuration aus dem harmonischen oder melodischen Gesichtspunkt anschauen.

A. *Der harmonische Gesichtspunkt.*

Die harmoniche Figuration ist in ihrem Grunde nichts anders, als eine wirkliche Harmonie, nur ganz oder theilweis in melodischer Form dargestellt. Folglich unterliegt sie allen Regeln, die uns bei der Harmonie überhaupt geleitet haben. Wenn wir nun, wie in No. 525, von einer zuvor festgestellten Harmonie (oder Harmoniefolge) ausgehen, oder uns wenigstens, wie in No. 529 und 532, die zu Grunde liegende Harmonie vorstellen: so werden wir von selbst auf die Befolgung jener Regeln hingeführt. Es treten aber dabei einige erwähnenswerthe Punkte auf.

1. *Verzögerte Auflösung.*

Betrachten wir noch einmal ein Paar Figurationen aus No. 529 mit ihrer harmonischen Grundlage.



In der einfachen Harmonie lösen sich die Septimen-Akkorde ganz richtig auf; die Terz *h* steigt nach *c*, die Septime *f* fällt nach *e*. In der Figuration geht bei a die Septime im zweiten Akkorde nicht nach *e*, sondern nach *g*, dann folgt erst in derselben Stimme *c* und endlich kommt *e* nach; dessgleichen geht bei b im zweiten Akkorde die Terz *h* nicht nach *c*, sondern nach *e*, darauf folgt *g* und nun endlich kommt das verlangte *c*. Sind diese Töne falsch behandelt? Nein; in der Figuralstimme sind drei verschiedne harmonische Stimmen enthalten, deren Töne nur nicht gleichzeitig, sondern nach einander auftreten. Man nennt dies verzögerte Auflösung.

Derselbe Fall zeigt sich, wenn Vorhalte in die Harmonie treten. Hier



sehen wir bei a eine Harmoniefolge in Figuration aufgelöst, bei b dieselbe durch einen Vorhalt *e*, der sich in *d* auflöst, verändert. Die Figuration bei b nimmt diesen Vorhalt auf, führt ihn aber nicht sogleich nach *d*, sondern schiebt *g* und *f* dazwischen, verzögert also damit die Auflösung. Aber man sieht sogleich, dass *g* und *f* Bestandtheile der beiden Mittelstimmen sind, während Vorhalt und Auflösung der Oberstimme angehören.

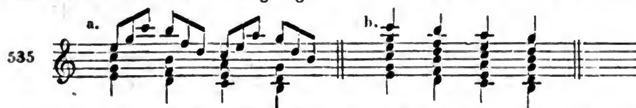
Unleugbar giebt die unmittelbare Auflösung die schnellste Befriedigung, ist also die mildeste Gestaltung. Allein die verzögerte Auflösung kann eben durch das Zurückhalten eines gleichsam räthselhaften Tones einen besondern Reiz ausüben (wie man an dem, übrigens vielgehörten Satze No. 533, b erkennt) und ist, auch abgesehen davon, in vielen Fällen unentbehrlich, wenn man ein Figuralmotiv auch nur einigermaassen einheitsvoll durchführen will. Die obigen Fälle würden durch Vermeidung der Verzögerungen, z. B. so:



eben nicht gewonnen haben.

2. *Oktaven- und Quintenfolge.*

Der aufmerksamere Leser wird bereits gefunden haben, dass in No. 530 bei a, c, d und e Oktavenfolgen eingetreten sind, die man in No. 531 offen dargelegt hat. So sind hier bei a



Oktaven- und Quintenfolgen gemacht, die man bei b unverhüllt in der ersten und vierten, zweiten und fünften, dritten und sechsten, wie in der zweiten und vierten Stimme hervortreten sieht.

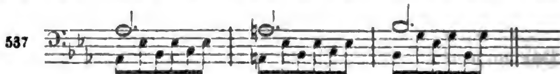
Sind dergleichen Oktaven- und Quintenfolgen unstatthaft? Haben sie dasselbe Auffallende oder Missfallende an sich, wie die früher (S. 87) betrachteten Oktaven und Quinten?

Keineswegs. Vor Allem wirken sie in harmonischer Hinsicht gar nicht so bestimmt, wie die in harmonischer Form in No. 101 betrachteten; denn die Figuralstimme (in No. 529 und 535 umgiebt die bedenklichen Töne dergestalt mit melodischen Nebennoten, ist selbst eine so bewegliche oder fliessende Melodie, dass die in einfacher Harmonie vielleicht anstössige Folge weniger oder gar nicht hervortritt. Sodann erkennt man sogleich, dass die eigentlich zum Grunde liegende Harmonie vollkommen regelmässig gebildet ist und die bedenklichen Folgen nur in einer Verdopplung aller Stimmen (No. 535), dergleichen schon in No. 89 geschehen, oder einiger Stimmen (No. 530), dergleichen wir ebenfalls schon bei No. 102 beobachtet, ihren Ursprung haben, also nicht in dem Wesentlichen sondern in einem Beiwerke der Harmonie statt finden. Wäre letzteres aber auch nicht der Fall, läge der Figuration ein wirklicher Harmoniefehler, wie z. B. hier

536 

eine förmliche Quintenreihe, zum Grunde: so würde doch durch die melodische Form und die zwischentretenden Schritte (hier z. B. stellt sich zwischen die Quinten jederzeit eine Sexte) das Bedenkliche der Harmoniefolge höchst gemildert, wo nicht ganz aufgehoben. Auch solche Tonfolgen würden wir nicht unzulässig finden und es sollte nicht schwer halten, deren in den Werken aller Meister aufzuweisen.

Einigermaassen gehört hier schon folgende Stelle aus Beethoven's *C*moll Sonate Op. 10 hin, im ersten Satze Takt 72 bis 74.

537 

Die Anfangstöne dieser Takte bilden Oktaven und zwar, wenn man die Figuration auf ihre harmonische Grundlage zurückführt,

538 

zwischen Ober- und Unterstimme; zwar tritt auf dem dritten Viertel statt des oktavmachenden Grundtons die Terz (der Sext-Akkord) ein und zwischen die Oktaven; doch dringen sie mit dem Gewicht

des Haupttheils vor und **Beethoven** hat ausdrücklich ihre Hervorhebung (mit *sf*) vorgeschrieben. Mit Recht. Nur so konnte seine Melodie hinlänglich gekräftigt und die Begleitung fliessend und konsequent fortgeführt werden.

Offenbarer finden sich ähnliche Oktaven im Finale der *F*moll-Sonate desselben Meisters Op. 2, von Takt 22 an, —

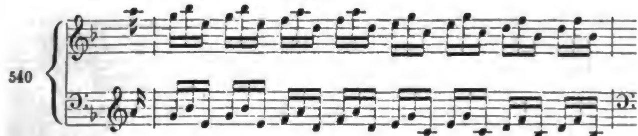
539





und endlich Quinten und Oktaven bei dem Altvater **Bach** in seiner *D*moll-Tokkate*) von Takt 7 an,

540





ein Gang, der diese Harmoniegrundlage —

541



hat. Wenn der Künstler nach der einseitigen und höchst dürftigen Ansichten der alten Schule**) nur die niedre Bestrebung hätte,

---

*) No. 9, Heft 3 der vom Verf. bei Breitkopf und Härtel herausgegebenen Orgelkompositionen Seb. Bach's.

**) Eine Ansicht, die sie zwar nicht ausspricht, — vielmehr geht überall das gute Wort voran: Musik sei die Kunst, durch Töne Empfindungen, oder Gefühle zu erwecken u. s. w. —, die aber jedem ihrer Gebote und Verbote unterliegt als Hauptgesetz und letzter Grund.

dem Wohl- und Weichklange, der glattesten Modulation u. s. w. nachzutrachten: so müsste man beide letzte Sätze schlechthin tadeln. Beethoven und Bach hatten aber einen umfassendern und tiefern Begriff von ihrer Aufgabe. Dem leidenschaftlich stürmenden Karakter jenes beethovenschen Finale sagen die grollenden hohlen Oktaven auf das Erwünschteste zu und jener Bach'sche Gang, auf dem vollen Werke (oder auch nur fortissimo auf dem Flügel) ausgeführt, klirrt und klingt hernieder in der ganzen wilden Majestät des Instruments der Instrumente *).

3. *Eintritt der Durchgänge.*

Obgleich die Durchgangstöne nicht zur Harmonie gehören, so treten sie doch gleichzeitig mit ihr auf und wir haben uns schon längst (S. 271) dazu verstanden, sie in mancher Hinsicht so zu betrachten, als wären sie wirkliche Harmonietöne. Daher ist es ohne Weiteres einleuchtend, dass wir sie auch in die harmonische Figuration eintreten lassen können, als wären sie wirkliche Bestandtheile der Akkorde.

So ist in diesem Sätzchen —

542

a.

b.

geschehen. Im ersten Takte (bei a) herrscht der Dreiklang *c—e—g* und *d* ist Durchgang; im zweiten Takte herrscht der Terzquart-Akkord *d—f—g—h* und das erste *c* ist Vorhalt, das letzte Durchgang zu dem wahrscheinlich zu erwartenden Melodieton *d*. Die zweite Stimme zieht alle diese Töne in ihre Figur, als wären sie wirklich zur Harmonie gehörig. Bei b geschieht im ersten Takt dasselbe und die Figuralstimme lässt auf den Durchgangston *d* nicht einmal *c*, in das er führen müsste, folgen; sie überlässt es der Oberstimme.

---

*) In solchem Sinne heisst eben die Orgel *Organum*, Instrument, — als gäb' es neben ihr kein andres.

B. *Der melodische Gesichtspunkt.*

Jede Figuralstimme stellt sich vor Allem als eine Melodie dar und wirkt als solche, muss also, so viel ihr Inhalt und ihr Verhältniss zu den andern Stimmen erlaubt, den Gesetzen der Melodie genugthun. Von diesen sind besonders zwei im Voraus zu erwägen.

1. *Stetigkeit in der Durchführung.*

Ueberall haben wir die einmal ergriffnen Richtungen und Motive festzuhalten gesucht und sind nicht ohne Grund von ihnen auf andre übergegangen. So wollen wir auch hier thun. Haben wir einmal irgend ein Motiv ergriffen, so müssen wir es als ein solches betrachten, das entweder unserm künstlerischen Gefühl oder einer verständigen Wahl als das rechte erschienen ist; wir müssen es also werth halten und uns ihm anvertrauen, es wirken lassen, so viel es nur vermag, und wollen nicht ohne Grund von ihm abgehen, gelegentlich auch gern auf dasselbe zurückkommen. Ein grundloses Wechseln würde nur dahin führen, dass keins der durcheinanderlaufenden Motive zur Wirksamkeit käme und das Ganze in Unruhe und Wirrniss geriethe. In dieser Hinsicht sind die Figuralstimmen in No. 529 und 533 zweckmässiger, namentlich ruhiger und einheitsvoller gestaltet, als die in No. 534, unter denen wieder die letzte am wirrsten erscheint. Auch die Figuration in No. 535 ist wohlgebildet; sie wechselt stetig mit zwei Motiven. Die Figuren in No. 534 sind übrigens mit dem geringen Wechsel ihrer Formen und bei dem im Wesentlichen doch sich gleichbleibenden Inhalte wohl doch fasslich und erträglich; je bedeutender aber die Verschiedenheit der einander verdrängenden Motive ist, um so mehr tritt das Nachtheilige des grundlosen Wechsels hervor.

2. *Fester Zusammenhang.*

Jede Melodie ist ein in sich geschlossenes Fortschreiten von einem Ton zum andern, in dem sich die Beziehung jedes Tons auf den ihm folgenden ausspricht. Diese Beziehung tritt um so stärker hervor, je enger das Verhältniss der Töne zu einander ist; daher haben Töne, die diatonisch oder chromatisch, oder innerhalb eines Akkordes auf einander folgen, die nächsten Beziehungen zu einander, und die letztern um so mehr, je eher und bestimmter sie den zum Grunde liegenden Akkord kund geben.

Daher wird bei harmonischer Figuration der melodische Zusammenhalt um so stärker sein, je enger Töne eines Akkordes neben einander liegen; hier z. B.



wird die Figur a am festesten, die Figur c am wenigsten fest melodisch zusammenhängen. Die Figur b hält die Mitte; sie schweift nicht aus wie c und ist doch umspannender, schwungvoller als a; durch Zwischentöne, z. B.



liessen sich beide Vorzüge, des engern Anschlusses und weiten Umfanges, mehr oder weniger verbinden.

Soweit liegt der festere oder losere Zusammenhalt der Figuralmelodie schon *in der Macht* oder Bildung *des Motivs*. Eben so wichtig ist aber *die Verknüpfung der einzelnen Tongruppen* zu einer fliessenden Figuralstimme. Diese Verknüpfung erfolgt entweder so, wie die zum Grunde liegende Harmonie es an die Hand giebt; so haben wir bisher gesetzt und am Anschaulichsten in No. 532 und 533 gezeigt, oder man bringt den letzten Ton der einen Gruppe mit dem ersten der folgenden in einen diatonischen Zusammenhang.

Fünfter Abschnitt.

Vorübung an Gängen und gegebnen Melodien.

Hier nun lenken wir wieder auf Uebungen mit dem neu erlangten Tonstoff ein. Vielleicht bedarf es derselben für die wenigsten Schüler zu dem vorgesetzten Zweck, der Begleitung oder Darstellung von Volksliedern. Allein sie steigern die Gewandtheit und den Reichthum an musikalischen Vorstellungen so bedeutend und kommen uns in den spätern höhern Aufgaben so höchst erwünscht zu statten, haben sogar theilweis an sich selber so viel Interesse, dass Niemand sie übergehen möge.

1. *Gänge in harmonische Figuration aufgelöst.*

Die leichtere Aufgabe ist die Darstellung von Gängen in harmonischer Figuration, weil uns hier die Gleichmässigkeit der Gänge

und unsre Freiheit, sie zu wählen, zu schliessen, zu rhythmisiren, wie wir wollen, zu Hülfe kommt. Wir geben nur wenig Beispiele und wählen dazu den Gang aus No. 150.

Zuerst sehen wir hier

545 

einige der einfachsten Anfänge*), bei a ist sogar die Oberstimme aus No. 150 durch die Anfangstöne des Figuralmotivs angedeutet, auch bei b und c ist sie doch wohl sichtbar, während sie hier

546 

verschwindet. In No. 545, a und b wurde das Figuralmotiv des ersten Viertels streng beibehalten, in c und No. 546 wird gewechselt, — oder besser: es bildet sich ein grösseres Figuralmotiv, das sich über zwei Viertel erstreckt und so durchgeführt wird.

Erweitern wir unsre Akkorde durch mehrere Oktaven, wie in No. 535 geschehen war, so gewinnen wir grössern Spielraum für unsre Motive und deren Durchführung, wie hier, —

547 

*) Es versteht sich, dass der Schüler diese und alle andern Anfänge, die wir zur Ersparung des Raumes nicht weiter verfolgen, durchführt bis zu einem Abschlusse; so auch seine eignen Erfindungen nie, selbst wenn sie ihm weniger bedeutend scheinen, unvollendet lässt.

wo wir jedem Akkord einen halben Takt eingeräumt und bei a und b, noch mehr bei c breitere Motive angewendet haben. Bei b ist das Motiv in der zweiten Takthälfte durch ein Paar zugesetzte Noten im Basse verändert; oder will man den ganzen Takt als ein einziges Motiv ansehen? — bei c ist letzteres ohne Zweifel anzunehmen.

Wir haben hier, wie gewöhnlich, die nächstliegenden Motive aufgegriffen und das Meiste und Beste dem Studium des Schülers überlassen. No. 547, c mag ihn daran erinnern, dass durch die harmonische Figuration auch Doppelgänge hervorgerufen werden; dessgleichen sei dieser Anfang, —



in dem das Motiv (Takt 1) nicht mehr sclavisch genau, sondern nur ähnlich, aber kenntlich genug wiederholt wird, — eine Erinnerung an die Möglichkeit Vorhalte einzumischen*). Zuletzt geben wir hier —



ein Beispiel eines über Akkorde ungleicher Taktdauer geführten Ganges.

2. *Begleitung gegebner Uebungs-Melodien.*

Alle früher bearbeitete Melodien geben Anlass, die harmonische Figuration an ihnen zu üben. Nur der weniger gleichmässige Gang dieser Sätze macht die Arbeit etwas schwieriger; man muss von der strengen Beibehaltung des Motivs nachlassen, um sich überall der Melodie anzubequemen. Hier, in einem als Beispiel genügenden Bruchstücke,

---

*) Der fleissige Schüler wird ohnehin schon nach unsern öftern Erinnerungen seine Gänge auch mit Vorhalten durchgearbeitet haben.

Andante.

550 A. B. C.

sehen wir in A, B und C die Begleitung aus ein und derselben Figur dreimal verschieden ausgeführt. Die Figur besteht in nichts Anderm, als der Auflösung des Akkords in vier Töne; von dem untersten Tone steigt die Melodie zu dem zweitfolgenden, geht dann zurück auf den übersprungenen Ton und von diesem wieder auf die höhere Stufe. So sehen wir sie in den ersten zwei Vierteln von A; da aber die Melodie schon *g* hat, so ist in den folgenden Figurirungen, B und C, der letzte Ton der Figur geändert, nicht *g*, sondern der Grundton *c* verdoppelt. — Bei A ist zwischen dem ersten und zweiten Viertel der Figur nur jener mindere melodische Zusammenhang des letzten und ersten Tones; der stärkere harmonische Zusammenhang zeigt sich in derselben Stelle bei B und C. Auch vom zweiten und dritten Viertel des andern Taktes bei C ist nur der melodische Zusammenhang, *g* nach *e*, und eben so in B; zwischen dem ersten und zweiten Viertel des andern Takts ist nur der melodische Zusammenhang, *e* nach *f*, vorhanden. In B macht der zweite Ton der Figur in den drei ersten Vierteln Oktaven mit der Oberstimme; dafür ist aber die Figur schwunghafter fortgeführt, als in C, unterstützt auch, eben durch die Oktaven, die Melodie besser. Beide Begleitungen gehen übrigens frei zu Ende, indem sie um des freiern Ausgangs willen das Motiv verlassen. Bei A ist dies nicht der Fall; aber zum zweiten Viertel tritt die Figur in die tiefere Oktave, um den Quartsext- und Dominant-Akkord auch durch dieses Mittel bedeutsam zu sondern. So gehen wir überall aus bestimmten Gründen, aber nur so, über die engern Schranken der ersten Anfänge hinaus.

Endlich ist noch Eins zu beobachten. Die Begleitung ist so tonreich, dass die ohnehin etwas weit entlegene Melodie leicht zu schwach, gleichsam verlassen scheinen könnte. Ist dies der Fall und können wir die Begleitung nicht ohne andre Uebelstände näher bringen: so können wir zwischen der Melodie und der Figuralstimme noch eine harmonische Begleitung zufügen.

551 

Wie kommen wir vom vierten Akkorde zu einer neuen Mittelstimme? — Man nehme an, dass in den drei ersten die erste und zweite Stimme sich in der Oberstimme vereinigen und vom vierten Akkorde an trennen, oder dass mit diesem Akkord eine Stimme neu zutritt, die bisher pausirt hat. Unbedenklich hätte man auch, wenn der Anfang tonreicher werden sollte, die Oberstimmen so

552 

führen können. Dadurch wären zwar zwischen der dritten Stimme und den tiefsten Tönen der Figurirung Oktaven entstanden; wir wissen aber (S. 403), dass diese in der Umhüllung so vieler andern Töne nichts zu sagen haben. Vom vierten zum fünften Akkorde finden sich sogar offne Oktaven zwischen der ersten und dritten Stimme. Aber bei so grosser Stimmzahl (wir haben im Grunde sieben Stimmen) werden sie uns nicht eben belästigen. Hätten wir sie vermeiden wollen, so konnten wir etwa so

553 

schreiben; aber die günstigere Tonlage und Führung der Mittelstimmen im Obigen ist einleuchtend.

Hier haben wir den Bass figurirt. Nach gleichen Gesetzen erfolgt die Figurirung der Mittelstimmen, z. B. —

554 

nur dass die Mittelstimmen, durch die Aussenstimmen beengt, weniger Spielraum haben, ihre Figuration zu entwickeln. Hier ist daher nöthig geworden, den ersten Ton der Figur zu versetzen (also die Figur zu verändern), wenn er nicht etwa mit dem Basse zusammenfallen, oder durch eine Pause ersetzt, oder die ganze Figur in eine höhere Akkordlage gebracht werden sollte.

Die Figurirung der Oberstimme bringt natürlich eine mehr oder minder grosse Abweichung von der Hauptmelodie hervor.

Soll dieselbe gleichwohl nicht zu sehr verdunkelt werden, so müssen ihre einzelnen Töne durch Stellung auf die rhythmischen Haupttöne und ähnliche Mittel hervorgehoben werden. Hier z. B.

555 

ist, unter Beibehaltung der Figur aus No. 554, in den drei ersten Akkorden der ursprüngliche Melodieton auf den ersten Ton der Figur gestellt; die getreue Ausführung der Figur gab selbst den befriedigendsten Zusammenhang an die Hand. Hätte auch die Figur zum drittenmale streng beibehalten werden sollen,

556 

so, sieht man, hätte dies von ihrem letzten Ton zum folgenden *a* doch keine Verbindung, sondern nur einen gespreizten weitläufigen Gang zu Wege gebracht. Man lenkte daher besser auf die tiefere Oktave des Melodietones und liess diesen dann selbst folgen. Dies hebt ihn stärker und schwunghafter hervor und beruhigt uns leicht über die Abweichung von der ersten Figur; auch den Akkord haben wir geändert, um die in der Oberstimme wichtigere Figurirung nicht mit zu vielen *C* zu überladen. Ueberhaupt ist die Figur und der ganze Satz so einfach, dass wir unbedenklich noch öfter von jener abweichen und im sechsten Akkorde sogar den Melodieton vernachlässigen. Die Beweggründe, und die andern Wege, die man hätte nehmen können — nebst ihren Folgen — mag sich jeder selbst klar machen.

Hiernach können wir es dem Schüler überlassen, sich an der ersten besten der früher gegebnen Uebungs-Melodien (z. B. den in der Beilage I bis IX mitgetheilten) in der Ausführung harmonischer Figuration zu üben. Wir rathen, dieselbe Melodie mehrmals, ja vielfach zu behandeln und besonders Anfangs so fest an dem einmal ergriffenen Motive zu halten, als es ohne Nachtheil geschehen kann. Es wird übrigens eine gute Uebung sein, die Melodie auch bisweilen in den Tenor (in eine Mittelstimme) oder gar in die Unterstimme zu legen und eine figurale Oberstimme darüber hinzuführen. Nur zu weiterer Anregung geben wir ein Paar Anfänge zu der Melodie Beilage I, 1. Man wird bald inne werden, dass die Arbeit eine leichte und in kurzer Zeit zu völliger Gewandtheit zu bringen ist.

557

A.

B.

C.

D.

E.

F.

G.

Legato e marcato.

Ped.

H.

sf *sf* *sf*

Ped. *sf*

Sie sind absichtlich nicht in systematischer Entwickelung aufgestellt, denn sie sollen nur anregen und einige Fingerzeige geben oder vielmehr errathen lassen. Dem fleissigen Schüler wird es förderlich sein, sich in jede dieser Formen hineinzufinden und jede

in ihrem Sinn zu Ende zu führen, dann aber zu derselben oder einer andern Melodie viel zahlreichere Figurationen so stetig, wie wir bei der einstimmigen Komposition gethan, zu entwickeln. Eine einzige Durchführung solcher Art wird hinreichen, die Form für immer sich anzueignen.

Sechster Abschnitt.

Durchgang und Hülfston.

Die harmonische Figuration entfaltet vor uns das Bild einer grossen Beweglichkeit, aber sie leidet an jener Eintönigkeit und Leere, die dem blossen Akkordwesen stets eigen ist und die uns schon zu der Erfindung der Vorhalte, Durchgänge und Hülfstöne (S. 242, und 258) getrieben hat.

Daher liegt der Gedanke nahe, auch die Motive der harmonischen Figuration durch eingesäete Durchgänge zu bereichern und mannigfaltiger zu machen. So haben wir hier —

558


bei c und d die Figuren von a und b durch diatonische und chromatische Durchgänge bereichert und zusammenhängender gemacht, und jeder bemerkt sogleich, dass dies noch in vielen andern Formen hätte geschehen können.

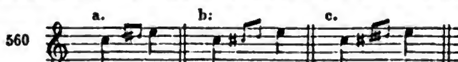
Allein nicht immer kann es uns gelegen sein, uns mit der ganzen Reihe aller diatonischen oder chromatischen Zwischentöne zu beladen, jede Quinte oder Terz z. B. so —

559


auszufüllen.

Was war denn nun ein Terzen- oder Quintenschritt von Haus aus? Die Bewegung von einer Stufe zu der dritten oder fünften, mit Auslassung der Zwischentöne.

Folglich können wir ja alle diese Zwischentöne, folglich können wir auch blos einige derselben übergehen. Statt jener drei Zwischentöne der Terz können wir also nur zwei nehmen. —



Aber welche werden im Allgemeinen am zweckmässigsten beibehalten? — Der Zweck des Durchgangs ist: in den Folgeton hineinzuführen. Er muss sich also diesem Ton auf das Engste anschliessen; dies ist oben bei a der Fall, wo der Durchgang einen ganzen Ton über dem Anfange beginnt und dann auf das Fliessendste, durch lauter Halbtöne in den Folgeton hineinführt. Die zweite Form (b) zeigt den Durchgang mehr an dem Anfangs- als Folgetone haftend, eher zögernd, gleichsam sich entfernt haltend von seinem Ziele, als fördersam hineinführend; die dritte Form (c) widerspricht mit beiden Durchgangstönen der voraussetzlichen Tonart, und erscheint insofern als befremdlich und im Allgemeinen unannehmbar.

Mit gleichem Rechte können wir also auch nur einen der Durchgangstöne beibehalten. Dies wird dann am Besten der zunächst am Ziele



liegende sein, also entweder der Halbton davor (a) oder der Ganzton (b), am wenigsten der entfernteste, bei c sich zeigende. Denn dieses *cis* führt gar nicht von *c* nach *e*, sondern nach *d*; es kann nicht *c* und *e* vermitteln, denn es ist nicht die Mitte von ihnen.

So verhält es sich auch im Hinabsteigen. Von der höhern Terz oder Quinte zum Grundton hinab haben wir bekanntlich folgende diatonische (a) und chromatische (b) Durchgänge,



die harmonischen Beitöne mit zugerechnet. Hiervon können wir nach Belieben wählen und weglassen, statt des letzten Durchgangs z. B. folgende.



Allein hier haben wir noch eine Betrachtung anzustellen.

Der Durchgang ist eine kleiner gegliederte und darum fliessendere Bewegung, hat also in seiner Vollständigkeit, wie wir S. 262 gesehn, einen erweichenden Einfluss auf die ohne ihn oft weitschrittige Melodie.

Bei unvollständigen Durchgängen, namentlich den auf Einen Vorton beschränkten, —



zieht sich die Bedeutung in den übrigbleibenden Ton zurück, der glatt in den folgenden hineinführt, während er gegen den vorangehenden fremd — und bei längerm Anhalten schroff auftritt. Beides sagt dem Karakter einer hinaufschreitenden, also steigernden Tonfolge, nicht aber dem einer hinabführenden, zur Ruhe gehenden zu. Im erstern Fall erhebt der schärfende Durchgang den Karakter der steigenden Tonfolge; und darum haben wir hier den Halbton, wär' er auch fremd (b), dem Ganzton (a) vorgezogen. Im andern Fall unterbricht der Durchgangston, je fremder, desto herber und schmerzlicher, den milden Gang herabführender Töne; hier also halten wir uns (wo nicht eben jener Sinn vorwaltet) eher an die diatonischen Durchgänge (c), als an fremde (d), wenn diese auch dem Ausgangston näher liegen.

Hiermit sind wir in andrer Weise auf die uns schon bekannten Hülfstöne geführt worden. Verbinden wir sie mit harmonischen Figurirungen, so entstehen neue Tonfolgen, z. B.



Sie sind ein so einfacher, durch die bald nachfolgenden harmonischen Töne so genügend erklärter Zusatz, dass man ohne Vorbereitung gleich mit ihnen beginnen,



sie unmittelbar mit dem Akkord einführen kann,



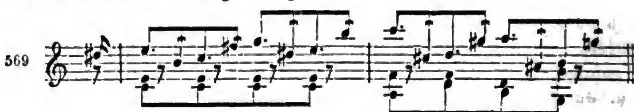
ohne Rücksicht auf den Inhalt des Akkordes, selbst wenn dieser die Stufe des Hülfstones querständig (wie oben *b* gegen *his*),

enthalten sollte, — wofern nur der Hülfston in den Akkordton führt.

Hiernach kann es kein Bedenken haben, herabführende Hülfstöne zu hinaufsteigender Tonfolge und umgekehrt hinaufführende Hülfstöne zu herabsteigender Tonfolge —

568 

zu benutzen, und beiderlei Hülfstöne auch bei schweifenden Tonreihen harmonischer Figurirung

569 

anzuwenden.

Wir gehen noch einen Schritt weiter. Es folgt aus Obigem, dass wir bei der Wiederholung eines Harmonietones demselben sowohl einen Hülfston von oben, als auch einen von unten geben können (a);

570 

folglich können wir auch beides nach einander (b) thun. Jeder der Durchgangstöne findet seine Lösung im Hapttone, hier in *c*; folglich könnten wir das erstemal denselben sparen und beide Hülfstöne unmittelbar vereinen.

571 

Wir sehen sowohl *h* als *d* sich in *c* auflösen; nur erfolgt für den Anfangston die Lösung später, wir bleiben also länger in dem gespannten Zustande, den der harmoniefremde Ton hervorgerufen, und diese Gespanntheit ist eine schärfere, da zwei Töne nach einander der Harmonie widersprechen.

Beiläufig sehen wir hier, dass die bekannten Manieren:

Vorschlag, von oben oder unten,

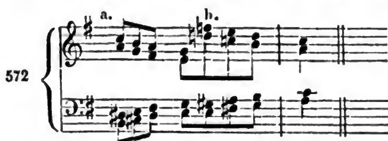
Doppelschlag, von oben oder unten,

Triller (ein mehrmals rasch und gleichmässig wiederholter Vorschlag — bei längerer Dauer mit einem Nachschlag, — Doppelschlag abgerundet),

Doppelschlag

und all' ihre Unterarten nichts sind, als einfache oder gehäufte, wiederholte Hülfstöne. Sie sind den wesentlichen Melodietönen zugesetzt, erscheinen insofern als Nebensache, und werden daher gewöhnlich mit kleinerer Schrift notirt. Allein man sieht leicht ein, dass sie im Sinne eines Tonstückes wesentlich bedeutsam sein können, — und nur desswegen dürfen die andern Töne wesentlich genannt werden, weil sie zu der natürlichen Grundlage des Ganzen, der Harmonie, gehören; daher man jene Töne ebenfalls mit grössern Noten aufgezeichnet findet, und besonders in den Werken neuerer Zeit, wo sie mehr mit Bedeutung, zu bestimmtem Zwecke gesetzt werden, während sie in ältern Werken (namentlich vor C. P. E. Bach und Joseph Haydn) mehr willkührlich, als „Agrémens," als beiläufige Ausschmückungen, erscheinen.

Auch in der Form der Hülfstöne können Durchgänge (wie wir schon in No. 567 gesehen haben) in querständiger Weise eintreten. Es wird in jedem einzelnen Falle, wo man sich erlauben will, eine Tonstufe anders im Durchgang oder als Hülfston, anders im dazu gehörigen Akkorde — also scheinbar querständig — einzuführen, zu überlegen sein, ob dazu hinreichender Grund vorhanden ist? In den obigen, No. 567 mitgetheilten Beispielen erscheinen die Durchgänge gerechtfertigt durch ihre Kürze und besonders durch den konsequenten Fortgang von halbem Ton zu halbem Tone. Auch hier sehen wir in Ober- und Unterstimme



bei a ein *cis* gegen *c*, bei b ein *fis* gegen *f* auftreten, damit der fliessende diatonische Gang der Stimmen nicht durch übermässige Sekunden im Basse gestört werde. Aus demselben Grunde wird in diesem Sätzchen *g* statt *gis*,



so wie in dieser ähnliche Stelle aus Don Juan



f statt *fis* als Hülfston, dem Grundton des Akkordes *fis* gegenüber, genommen. Der ungetrübtere Melodiefluss vergütet den Widerspruch des schnell verklingenden Tons, ja lässt ihn künstlerisch und im Genusse des Kunstwerks ganz unbemerkt bleiben.

Soviel über die Durchgänge für sich allein. Mischen wir nun die aus ihnen erfundenen Motive mit den Motiven reiner harmonischer Figurirung, z. B.

575 

so sehen wir hier die Durchgangs- oder Hülfstöne in die ihnen zum Ziel gesetzten Harmonietöne eingehen.

Nun haben wir schon in No. 571 den Fall beobachtet, dass Hülfstöne nicht sofort in den bestimmten Harmonieton eingehen, sondern zuvor in einen andern Hülfston. Wie viel mehr werden wir uns gestatten können, die Hülfstöne vorerst in andre Harmonietöne zu führen, ehe der Ton der eigentlichen Lösung erscheint!

576 

Hier hätte, wie die untern Geltungsstriche zeigen, *dis* nach *e*, *f* nach *e*, *cis* nach *d*, *e* nach *d* gehen sollen; dies geschieht auch, aber nicht unmittelbar, sondern erst nach dem Zwischentritt zweier harmonischer Töne. Ein fliessender und dabei doch anregender Gang ist das Resultat.

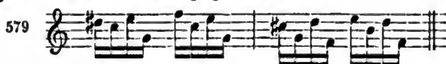
Nicht überall wird übrigens eine solche Mischung zur Wohlgestalt führen; besonders dann nicht, wenn die beiden Bestandtheile verwirrend in einander dringen. Dies wäre z. B. der Fall, wollte man No. 575 so umgestalten.

577 

Im ersten und letzten Viertel stellt sich das Motiv wohl klar heraus: im zweiten und dritten verlieren wir aber das Gefühl, dass die Hülfstöne, *fis* und *cis*, sich auf den dritten Ton, *g* und *d*, beziehen. Sie stehen melodisch dem *e* und *h* näher, als sollten sie Hülfstöne von ihnen sein; und in diesem Fall hätten wir diatonische Hülfstöne —

578 

oder irgend eine andre Gestaltung von grösserer Einheit und Energie vorgezogen. Auf die obige Figurirung No. 576 würde das letztere Motiv ungestörtere Anwendung gefunden haben.

579 

Hier ist zwischen Hülfston und Lösung nur Ein verzögernder Ton; dennoch wird man die erste Gestaltung (No. 576) fliessender finden, da sie die Harmonietöne in ebenster Folge erscheinen und nach dem scharfen Hülfston ausgleichend wirken lässt.

Endlich wollen wir nicht unbemerkt lassen, dass diese uneigentlichen Durchgangs- oder Hülfstöne wie die eigentlichen Durchgänge in jeder Stimme, auch in zwei oder mehr Stimmen gleichzeitig statt haben können. Dies kann bisweilen dazu führen, dass sich aus den Hülfstönen Akkorde bilden, die in der ursprünglichen Anlage des Tonstücks gar nicht beabsichtigt waren und die man (wenn man Lust an überflüssigen Kunstausdrücken hat) ebensowohl, wie jene aus den regelmässigen Durchgängen hervortretenden Gebilde (S. 266)

Durchgangs-Akkorde

nennen kann, deren Behandlung aber keiner weitern Anweisung bedarf, da sie aus ihrer Entstehung von selbst folgt; jeder Hülfs ton nämlich, also der ganze aus zusammentreffenden Hülfstönen entstandne Durchgangs-Akkord muss in den ursprünglich gemeinten Hauptton und Hauptakkord zurück. So finden wie hier

580 

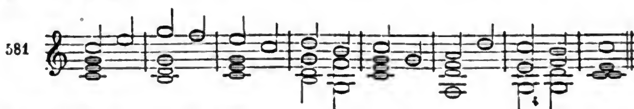
bei a innerhalb des Akkordes *c—e—g* und *—b* die Tongruppen *dis—fis—h, fis—h—dis* und *a—dis—fis* aus Hülfstönen in den drei Oberstimmen gebildet; bei b sind sogar alle vier Stimmen eines Akkordes *(b—c—e—g)* zu Hülfstönen fortgeschritten, die einen eignen Akkord *(h—dis—fis—a)* zu bilden scheinen. Dass dieser Akkord kein wirklicher ist, erkennt jeder, sobald er bedenkt, wie ganz anders der ächte Akkord *h—dis—fis—a* sich bewegen müsste, als dieser Schein-Akkord, der nichts ist als ein Ausfluss aus dem Hauptakkorde, der daher wieder in diesen zurück muss und dem man desshalb auch den flüchtig vorübergehenden Querstand (*h* im Diskant gegen *b* im Basse) leicht verzeiht. Nehmen wir bei a den liegenbleibenden Grundton weg, so hätten sich neben dem eigentlichen Akkord (*e—g—c* und *b—e—g*) noch drei förmliche Akkordgestalten ausgebildet, die aber ebenfalls nur Schein-Akkorde wären.

Siebenter Abschnitt.

Einführung der Durchgänge und Hülfstöne in die Figuration.

Die Hülfstöne sind aus den diatonischen oder chromatischen Durchgängen hervorgetreten und haben von da ihren Weg in die harmonische Figuration gefunden. Die Uebung muss daher an die diatonischen und chromatischen Durchgänge geknüpft werden. Wir benutzen sie, um zugleich die Anwendung der Durchgänge nochmals in Anregung zu bringen.

Es bedarf dazu nur einer flüchtigen Anweisung, zu der folgender Satz

581 

als Grundlage dienen mag.

Wir beginnen unsre Arbeit mit der

A. *Figurirung der Oberstimme*,

und zwar zuerst mit diatonischen Durchgängen und Hülfstönen.

582 

Der erste, fünfte und sechste Takt bedürfen keiner Erklärung; sie enthalten ausser den Urtönen der Melodie diatonische Durchgänge und Wechseltöne.

Die Viertelbewegung im ersten Takte lud zur Fortsetzung ein; man hätte im zweiten Takte zweimal *g* und zweimal *f*, oder dreimal *g* und einmal *f* schreiben können; — die harmonische Figurirung erschien wenigstens etwas interessanter.

Nun war im dritten Takt eine Viertelbewegung noch nothwendiger geworden. Man hätte dreimal *e* und dann *c* schreiben können; statt des zweiten *e* erschien der Hülfston *d* weniger einförmig. Es ist so die Figurirung eines einzelnen Tones entstanden, aus dessen Wiederholung und einem Hülfstone gebildet.

Der vierte Takt ist eine Nachahmung des dritten; mannigfacher und etwas schwunghafter hätte sich dieser und der siebente Takt etwa so



darstellen lassen; die dadurch nöthigen Aenderungen in der Begleitung verstehen sich von selbst.

Benutzen wir den Gedanken, dass ein einziger Ton durch Wiederholung und Umschreibung figuririrt werden kann: so bietet sich uns aus No. 582 folgende tonreichere Gestaltung,



deren Vollendung und Begleitung, wie auch die der folgenden Beispiele, dem Schüler überlassen wird. Auch die freiere Bildung der beiden letzten Takte, so wie die allmählige Auffindung und Herausbildung ähnlicher Gestaltungen bedarf keiner Erläuterung.

Von diesen unmittelbar an der Melodie der Oberstimme haftenden Gebilden wenden wir uns zur harmonischen Figurirung; wir bereichern die Oberstimme mit Tönen aus der zum Grunde liegenden Harmonie. Zunächst würde sich etwa diese Weise ergeben (die Begleitung lassen wir weg),



die ausser den harmonischen Beitönen nur diatonische Durchgänge enthält. Wir schreiten von ihr zu chromatischen Durchgängen fort:



und haben dabei zum ersten Mal eine mannigfaltigere Rhythmisirung erlangt. — Nur im Vorbeigehn erinnern wir an die reichen und mächtigen Mittel, die uns der Rhythmus darbietet und die bis auf No. 585 in unsern jetzigen Arbeiten noch unbenutzt liegen, während wir schon in den ersten Abtheilungen (von der ein- und zweistimmigen Komposition) erkannt haben, wie der Rhythmus die einfachste Tonfolge vervielfältigen kann.

Wollen wir die chromatischen Durchgänge aus No. 575 mit den harmonischen Beitönen und der gleichmässigen Weise von No. 585 vereinen: so ergeben sich Bildungen, wie diese:



oder, in grösserer Ausdehnung, wie die bei a, b, c versuchten,



oder in weit erstreckter Figurirung wie diese:



oder in ähnlicher Weise, aber lebhafter, stärker:



und was der Umgestaltungen und reichern Ausführungen mehr sind, die sich bald näher zum Thema halten, bald häufiger oder entschiedener von ihm abgehen, bald ein einziges Motiv festhalten, bald unter zwei und mehr Weisen wechseln.

Der aufmerksame Schüler sieht bald, dass die wenigen von No. 582 bis 590 gegebnen Entwickelungen nur einzeln aufgegriffne Andeutungen aus einer geradezu unerschöpflichen Menge von Figurirungen sind, die sich aus harmonischen Beitönen, eigentlichen und uneigentlichen Durchgängen ergeben, und die den einfachsten Satz zu reichster Melodiequelle werden lassen. Auch die Entwickelungen, welche sich in der ersten Abtheilung, in der einstimmigen Komposition ergaben, konnten unerschöpflich genannt werden, mussten aber der Harmonie entbehren. Jetzt haben wir auf doppeltem Grunde, nämlich der diatonischen Tonleiter und der Harmonie, dieselbe Beweglichkeit, denselben Gestaltenreichthum der Melodie wieder erlangt; — aber in Verbindung mit Harmonie, und von ihr gestützt.

Da wir uns schon auf den Punkt erhoben haben, in der Harmonie nicht mehr abstrakte Akkorde, sondern vereinigte Stimmen zu erblicken, so kann die im Obigen angeschaute Figurirung eben so wohl auf eine Mittelstimme oder den Bass, als auf die Oberstimme angewendet werden. Wir wenden uns zuerst zu der

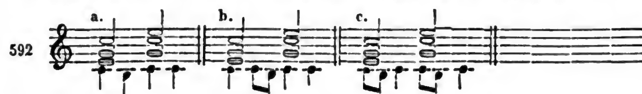
B. *Figurirung des Basses,*

denn dieser ist bekanntlich als Aussenstimme (S. 320) einer freien Bewegung fähiger, als Mittelstimmen, die zwischen Ober- und Unterstimme eingezwängt sind.

Gehen wir auf No. 581 zurück, so finden wir einen an melodischer Bewegung so armen Bass, dass wir vorerst nichts mit ihm anzufangen wüssten, als etwa eine lebhaftere Rhythmisirung.



Um diesem dürftigsten Anfang aufzuhelfen, könnte man einen Hülfston statt der blossen Tonwiederholung (a) oder nebst ihr (b)



auf dem zweiten Taktheil, oder auf dem ersten (c) einführen, und mit einem andern Hülfstone, der ebenfalls unter dem Hauptton anzubringen wäre,



den ersten und zweiten Takt und Akkord verbinden. Eine der weitern Entwickelungen aus diesem in No. 592 so gering erschienenen Motiven wäre etwa diese,



der sich interessantere und reichere leicht anschlössen.

Wollen wir aber die melodische Grundlage, die der Bass von No. 582 darbietet, verändern; so würden wir in der harmonischen

Figurirung das Mittel finden, zu einer reichern Grundlage zu gelangen. Wir würden den Bass zunächst etwa in dieser Weise*)



anlegen, und dann mit Hülfe aller Arten von Durchgängen, z. B.



zu weitern und weitern Gestaltungen auszuführen. Man erkennt, dass diese Figurirung aus No. 595, a hervorgegangen ist, jedoch nicht ohne Veränderung der Grundlage, die zu No. 596 zunächst so



geheissen haben würde; es zeigt sich wieder, wieviel Zwischengestalten hier übergangen worden sind. Eine näher liegende Entwickelung aus No. 595, b würde diese



sein. Vergleichen wir diese mit ihrem Vorbilde, so sehen wir, um wieviel einfacher und folgerechter sich die nähern Entwickelungen gestalten, und um wieviel losgebundner, reicher und willkührlicher die entferntern.

Es ist nicht zu leugnen, dass diese freiern Gestaltungen oft einen überwiegenden Reiz vor den strenger an der Grundlage oder am ersten Motiv festhaltenden voraus haben. Der Schüler darf sich aber diesem verlockenden Reize nicht zu früh hingeben, sondern muss in stetigem Fortbilden treu beharren, bis ihm konsequente Ausbildung einer einzigen Grundgestalt und damit innere Einheit im Bilden auch in diesen Formen ganz sicher zu eigen geworden ist. Er sichert damit seinen künftigen Werken Haltung, und seinem Erfindungsvermögen eine unglaublich reichere Entwickelung.

Nur wenig bleibt nun über die

C. *Figurirung einer Mittelstimme*

noch zu bemerken.

---

*) Die übergesetzten Noten sind Andeutungen der Oberstimme, die eine Oktave höher liegt, als diese Noten.

Zunächst steht uns dabei der enge Raum im Wege, der einer Mittelstimme in der Regel gewährt werden kann. Wir müssen also entweder die Stimmen weiter auseinander legen, oder beide Mittelstimmen (wie früher in No. 529, c) in eine einzige zusammenziehen. Auf letzterm Wege könnten wir aus No. 582 zunächst die Gestalt bei a, dann die bei b,



und viele ähnliche hervorrufen; auf ersterm Wege könnten Gebilde, wie dieses —

600

gefunden werden.

Diese Andeutungen genügen, alle Gestalten des Durchgangs im Verein mit denen der harmonischen Figurirung bis zu höhern Aufgaben zu üben, und dadurch in Melodie- und Figuren-Erfindung zu höherer Vollkommenheit zu bringen.

Gleichwohl empfehlen wir dem eifrigen Schüler eine letzte Uebung, die ihm zwar nicht hier, um desto mehr aber bei den künftigen polyphonen Arbeiten (über die der zweite Theil das Nähere mittheilt) zu Statten kommen wird. Es ist nichts andres, als die

Anwendung harmonischer Figuration in Verbindung mit Durchgängen, Hülfstönen und Vorhalten auf Harmoniegänge.

Diese Arbeit kann bei der Gleichmässigkeit der harmonischen Unterlage, die sich in den Gängen darbietet, nicht anders als leicht sein. Wir geben daher nur zur Anregung wenige Beispiele, die sich abermals an den S. 409 u. f. benutzten Gang knüpfen.

In diesem Gange geht der Bass einen Schritt um den andern eine Quarte, die dritte Stimme eben so eine Terz abwärts, im Uebrigen alles diatonisch. Füllen wir diese Schritte, die uns zuerst auffallen, mit diatonischen Durchgängen aus.

601 

Warum haben wir ausser den beabsichtigten Durchgängen bei a noch der Oberstimme Vorhalte gegeben? — Weil die Durchgänge gegen die Oberstimme sonst Quinten gebildet hätten. In b werden alle drei obern Stimmen aufgehalten. Versuchen wir, der Oberstimme Durchgänge einzuschalten; es können dies natürlich nur chromatische sein.

602 

Wir haben nicht, wie in No. 601, mit der zweiten Stimme von *c* nach *h* gehen können, weil sonst zwischen ihr und dem von *c* durch *h* gehenden Bass Oktaven entstanden wären; auch von *c* aufwärts nach *d* hätte die zweite Stimme nicht gehen dürfen, um nicht die Rückkehr des chromatischen Durchgangs in die Harmonie zu verdunkeln. Daher sind die Mittelstimmen gegen einander verwechselt (umgekehrt), die zweite ist dritte Stimme und die dritte Stimme aus No. 601 ist zweite geworden; man hätte auch die Oberstimmen so

603 

und die Bassstimme wie in No. 602, b führen können.

Hier hat die Bewegung einer Stimme die der andern herbeigezogen. Eben so wohl kann aber ein Figuralmotiv aus freiem Entschlusse durch mehrere oder alle Stimmen geführt werden, — und zwar entweder ein einzelnes Motiv, oder verschiedne mit einander abwechselnde. Ein letztes Beispiel diene als Fingerzeig auf

die reichsten und mannigfachsten Gestaltungen, die der forschende Schüler hier ausfindig machen kann.

604 

Die vier ersten Sechzehntel des Diskants können als Hauptmotiv gelten; sie werden im Tenor ziemlich genau, im Alt und Bass weniger getreu wiederbenutzt; in allem Uebrigen geht jede Stimme ihren eignen freien Weg. Damit gestaltet sich der erste Takt zu den beiden ersten Akkorden des Ganges und kann im Ganzen als grösseres Motiv angesehen werden, das nun die folgenden Takte wiederholen bis zum Schlusse.

Wir haben der Kürze willen gleich ein etwas komplizirtes Beispiel gegeben; der Schüler darf nicht so, sondern mit den einfachsten Motiven und Durchführungen anfangen. Erst nach reichhaltiger schriftlicher Uebung mag er sich auch am Instrument aus dem Stegreife versuchen.

Achter Abschnitt.

Anwendung der neuen Mittel auf kunstmässige Begleitung.

Nun endlich sind wir vollkommen ausgerüstet für jede Art der Begleitung, die der Sinn unsrer Melodien fodern könnte; wir können jetzt die flüchtigste und fliessendste Begleitung in zahllosen Formen darstellen, wie früher (z. B. in No. 518, 521, 522) eine feste und volle in lauter abgeschlossenen, nur gelegentlich durch harmonische Beitöne u. s. w. verbundnen Akkorden. Beiläufig erkennen wir nun erst, dass einige Töne in No. 520, die wir uns aus dem früher Erkannten nicht hätten erklären können, nichts anders als Hülfstöne sind.

Von hier ab genügen wenige Ueberlegungen. Die Mittel haben wir in Händen, ihre Anwendung geübt; es kommt nur noch darauf an, für jede besondre Aufgabe die rechten Mittel zu ergreifen, — zu beurtheilen:

welche Form der Begleitung, überhaupt der Darstellung für den Sinn jedes besondern Liedes die geeignete ist.

Bei der grossen Aehnlichkeit, die viele der bisher betrachteten Formen mit einander haben, ferner bei den verschiedenartigen Auffassungen, die bei den meisten (wo nicht bei allen) unsern Aufgaben möglich und statthaft sind, kann selten oder nie davon die Rede sein, eine einzige Form als die allein und vor allen andern gerechte aufzuweisen; wohl aber lassen sich gewisse allgemeine Grundsätze durchführen, die uns überall auf die treffende Richtung hinweisen und vor Verirrung bewahren. Die Erkenntniss und Beherzigung dieser Grundsätze setzt voraus, dass der Schüler alle bisher aufgefundnen oder von ihm neu zu entdeckenden Formen mit sinniger Theilnahme aufgenommen und sich über ihren Inhalt wenigstens in den Grundzügen ein gewisses Bewusstsein erworben habe.

Wir sprechen hierüber blos das Allgemeinste in den folgenden Sätzen aus, auf manches früher Bemerkte uns zurückberufend.

1. Am festesten, inhaltvollsten, freilich auch schwersten tritt eine durchaus akkordische Begleitung auf, wie wir sie in No. 518 gesehen haben.
2. Je reicher der Akkordwechsel, je mehr die Akkorde durch Vorhalte, Durchgänge u. s. w. in einander verwebt sind (wie wir schon bei den Chorälen, dann in No. 519 und 522 gesehn haben), um so mehr tritt dieser Karakter akkordischer Begleitung hervor; je sparsamer und milder der Akkordwechsel (wie No. 520), oder je mehr die Akkorde durch Pausen getrennt werden (wie No. 523), desto leichter wird die Begleitung.
3. Im Gegensatze zur akkordischen Begleitung strebt die harmonische Figuration, deren Grundkarakter Beweglichkeit, Leichtigkeit oder Schwunghaftigkeit und ein lockerer gleichsam durchsichtiger Zusammenhang der Töne ist.
4. Je weiter die Töne aus einander liegen, je weiter die Figuren sich ausdehnen, je schneller die Bewegung ist, desto entschiedner tritt dieser Grundkarakter hervor; je mehr Stimmen an demselben gleichzeitig Theil nehmen (wie z. B. in No. 530, d und e), desto mehr nähert man sich wieder der Fülle und Festigkeit massenhafter Bewegung.
5. Durch eingemischte Durchgangs- oder Hülfstöne wird die Tonfolge harmonischer Figuration zusammenhängender, gefüllter, gleichsam melodisch gesättigt.
6. Je fester sich der melodische Zusammenhang einer Begleitungsstimme mittels der Durchgänge ausgebildet hat, um so bestimmter macht sie sich als ein selbständiger Gesang gel-

tend, der den Antheil mehr oder weniger von der Hauptmelodie ab- und auf sich hinzieht; in höherm Grade, als die blosse harmonische Figuration.

Nach diesen Beobachtungen, die jeder theilnahmvoll Musizirende leicht und sicher weiter bis in die einzelnen Gestalten verfolgen kann, wollen wir für jedes Lied dessen Inhalte gemäss unsre Begleitung bilden, erfoderlichen Falls zu Versen oder Theilen von abweichender Tendenz auch in der Form der Begleitung wechseln, stets aber dahin trachten, der Stimmung des Liedes getreu zu bleiben, gleichviel, ob sie die einfachste Gestaltung fodert, oder eine reichere, oder eigenthümlicher gebildete zulässt.

Für die Form der Begleitung ist zuletzt noch der äusserliche Unterschied zu erwähnen, ob die Melodie gesungen oder mit der Beigleitung vereint gespielt werden soll. Im erstern Fall ist es nicht nöthig, die Melodie zugleich in die Begleitung zu legen; wohl aber sollte man immer darauf sehn, dass die Begleitung schon für sich allein eine gewisse Befriedigung gewährte, dass sie wenigstens keine für sich allein widrig klingende Stellen, z. B. Quartenfolgen, zu denen die Singstimme die Sexte gäbe, unregelmässige Schritte in der Oberstimme, —

Singstimme.

605 Begleitung.

darböte; denn die Ergänzung, die solche Stellen durch die Singstimme erhalten, ist ungenügend, da die Verschiedenheit des Klanges diese von der Begleitung stets unterscheiden lässt*). Doch diese Betrachtungen werden bei der Lehre von der Begleitung des Gesanges erschöpfender angestellt werden. Hier fassen wir hauptsächlich die andre Weise der Behandlung in das Auge und verbinden die Melodie mit der Begleitung auf einem Instrumente, dem Pianoforte.

Versuchen wir uns nun zuerst an dem in der Beilage XVIII, 5 mitgetheilten Liede**), das in seiner einfachen Führung einem Bei-

*) Wenn die Begleitung dem bindungsvollen Streichquartett anvertraut ist, können Stellen, wie die zweite und dritte oben in No. 605 unbedenklich, ja bisweilen mit grossem Vortheile gesetzt werden.

**) Erk's deutsche Volkslieder. Heft 1. No. 3.

spiel zu unsern ersten Periodenbildungen ähnlich ist. So, wie es in der Beilage steht, wird es im Volke zweistimmig gesungen; nach der Einfalt seiner Weise und des Textes (ein junger Jäger liebt geheim und ohne Hoffnung die Tochter seines hohen Herrn) ist diese Darstellung auch ganz entsprechend. Sollte das Lied am Pianoforte begleitet (oder ohne Gesang gespielt) werder, so könnte man schon mit einfachen, den Rhythmus unterstützenden Akkorden, z. B.



sich befriedigen, man könnte die eine dieser Begleitungen zum ersten, die andre zu dem trübern und ernstern Schlussverse nehmen, und diesen im Nachsatze durch entwickeltere Harmonie, z. B.



karakteristisch bezeichnen.

Sollte diese Begleitungsweise zu einfach erscheinen, wollte man von der verhaltnen Bewegung, die im Innern des Sängers waltet (und ihn eben auf die Vorstellung des sich aufschwingenden Falken leitet, die im zweiten Verse noch lebhafter hervortritt), wenigstens eine leise Andeutung geben: so könnte sich eine Mittelstimme bewegungsvoller gestalten. Dies ist hier geschehen, —



und zwar wieder in der einfachsten Weise. Das Motiv ist das der zweiten Stimme des Volksliedes mit der eingemischten Quinte des Akkordes; es wird mit dem Schlusse des Vordersatzes aufgegeben und kehrt andeutungsweise zuletzt wieder. Der Nachsatz hat sich von dem Motiv mehr losgemacht und eine verwebtere Stimmführung angenommen, die mannigfach anders und einfacher hätte werden können, z. B.



höchstens aber in der letzten Behandlung (oder einer ähnlichen) dem einfachen Karakter des Volksliedes noch einigermaassen nahe bleibt. Der Bass mit den übrigen Unterstimmen unterstützt Anfangs mit vollerm Klang die Melodie und die bewegte zweite Stimme, nachher nimmt er am Gewebe Theil.

Denken wir uns eine dieser Darstellungen für den zweiten Vers verwendet, so könnte der dritte ähnlicher der zuerst gezeigten Fassung (No. 606), aber erregter und gespannter, vielleicht so



gesetzt werden. Wollten wir uns nun aber noch weniger wie in No. 608 an den Karakter des Volksthümlichen halten, sollte die Melodie gleichsam wie eine Erinnerung vorüberschweben: so könnten wir sie von begleitenden Anklängen umgeben lassen, —

611

(in welchen Formen Liszt sich ausgezeichnet sinnreich bewegt*)) und was dergleichen entlegnere oder einfachere und näher liegende Gestaltungen mehr sind, die, auch nur einigermaassen reicher auszubeuten, nicht dem Lehrbuche, wohl aber dem Schüler obliegen kann, der hier sehr bald inne werden wird, wie unendlich viel ein musikalischer Gedanke durch die ihn tragende Form gewinnen (freilich auch verlieren!) kann und wie vielseitige Beziehungen und Vorstellungen sich an ein und denselben Gedanken, an eine noch so einfache Melodie, knüpfen lassen. Dies wenigstens anzudeuten, sind wir (wie schon erwähnt) gern über das Bedürfniss unsers Liedchens hinausgegangen.

Zuletzt werfen wir noch einen flüchtigen Blick auf das letzte Lied in der Beilage, aus derselben Liedersammlung; es ist schon von einer reichern Ausbildung, als das vorige, — wie wir denn keineswegs die anziehendsten, sondern eher die einfachsten Lieder als Beispiele gewählt haben, dem Jünger den bei weitem reichern Stoff überlassend.

Das vorliegende Lied nun lässt, so einfach es ist und so einfältig und gerade das Gefühl schon in den Versen zur Aussprache

*) Der Verf. erkennt dies um so freudiger an, da er nicht im Stande ist, sich mit der Kompositionsweise dieses ausserordentlichen Virtuosen in mancher andern Hinsicht einverstanden zu erklären. Dies, um Missverständniss bei den Lernenden zu verhüten. Von jedem das Gute zu erkennen, sei unser Streben!

kommt, schon in Hinsicht auf Harmonie mehr als eine Behandlung zu. Es fallen hier vornehmlich zwei Punkte in das Auge; der Halt im dritten Takt vom Ende und zwei Takte früher der unvollkommne Schluss des zweiten Theils; denn das Weitere ist nur eine veränderte Wiederholung desselben. Beide Anhalte haben ein und dasselbe Gefühl, — die Sehnsucht nach ihr hin, der das Lied gesungen wird, — zur Sprache zu bringen; wir werden uns der Trugschlüsse und unvollkommnen Schlüsse in einer Weise bedienen müssen, die jenem sanften, unruhigen Verlangen entspricht; vielleicht so:



Wollen wir den Anfang so —





harmonisiren? Es würde uns zu unstät und anspruchsvoll erscheinen; der letztere Tadel träfe besonders die im Vergleich mit der einfachen Melodie fast peinlich-ängstlichen chromatischen Bassgänge. Wir würden vielmehr eine volle und sanftbewegte Figuration auf einfacher Harmonie vorziehen, z. B.





und den folgenden Takt würden wir einmal (wie bei a oder b) zurückleiten in den Anfang, dann in den zweiten Theil hinüberführen, wie bei c.



Oder, — wenn uns das Lied in einer unruhigen Stimmung zukäme, so könnte sich eine erregtere Begleitung, z. B. dieser Art,



bilden. — Die weitern Untersuchungen und Ausführungen können dem Fleisse des Schülers überlassen bleiben.

Zugabe.

Das figurale Vorspiel.

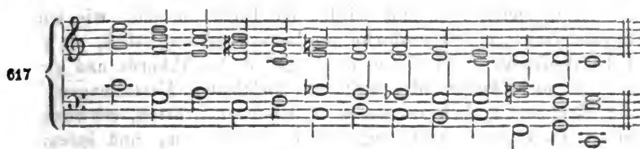
Schon S. 122 haben wir einen flüchtigen Blick auf das Vorspiel geworfen, mit dem eine Musik für die Singenden oder Zuhö-

renden eingeleitet werden kann. Damals gestaltete sich freilich unser Vorspiel noch sehr dürftig aus den wenigen eben in Besitz genommenen Akkorden; und wenn wir späterhin auch deren immer mehr gewannen, immer vollere Harmoniegänge bilden konnten, so hätten wir doch über die Einförmigkeit und Trockenheit unsrer ersten Versuche (No. 152 und 153) nicht hinauskommen können bis zur Auffindung der harmonischen Figuration mit oder ohne Beimischung der Durchgänge und Hülfstöne. Daher lohnte es nicht eher, als jetzt, der Mühe, auf diesen Gegenstand zurückzukommen. Auch hier kann er nicht vollständig behandelt werden; wir können uns hier nur auf

die unterste Form des Vorspiels

einlassen; die höhern, ausgebildetern Formen werden später zur Betrachtung kommen. Selbst diese unterste Form ist kein nothwendiges Glied der bisherigen Lehre, sondern nur eine — zwar entbehrliche, aber leicht erlangbare Zugabe.

Das Vorspiel soll zunächst in die Tonart der folgenden Musik einführen, indem es dieselbe andeutet, oder durch die wesentlich nöthigen Harmonien bestimmt angiebt, oder neben den nöthigen Harmonien noch andre der Tonart zugehörige, oder endlich sogar auch fremde, etwa die der nächstverwandten Töne, hinzufügt. Dies wissen wir schon von S. 122 her; die oben angeführten Harmoniefolgen, jede andre zu einem bestimmten Abschluss geführte, z. B. No. 150 getreu oder verändert, aber mit einem Schlusse versehen, —

617 

oder die hier blos in beziffertem Bass angedeuteten —

618 

oder aus der Beilage No. X einige dort zu andrer Uebung angegebne Sätze, bieten uns also geeignete Beispiele zu rein akkordischen Präludien.

Dergleichen Sätze haben wir später (vergl. S. 428) durch Vorhalte und Durchgänge fester und gesangvoller ausbilden gelernt; wir können also dem Präludium No. 617 diese —



oder irgend eine ähnliche, einfachere oder zusammengesetztere Form geben. In der That wird der Lernende wohl thun, eine Reihe solcher Harmoniegänge in verschiedner Weise auszubilden, um sich in allen frühern Gestaltungen vollends festzusetzen. Nur für Vorspiele werden dergleichen meistens minder geeignet erscheinen, da die anspruchvolle Ausbildung mit der Einfachheit der Aufgabe und der harmonischen Grundlage (die nicht einmal Periode oder bestimmter Satz ist) in Widerspruch steht.

Hier bieten sich nun wieder die Figuralformen, wie wir sie in den vorhergehenden Abschnitten kennen gelernt haben, als glückliche Hülfsmittel. Sie lösen die Starrheit der Akkorde und gewähren in aller Ansprucblosigkeit die flüchtigsten Gestaltungen, wie die Möglichkeit, sich aus ihnen zu den energischsten, schwungvollsten, fliessendsten und sangvollsten zu erheben; und indem sie den einförmigen und starren Akkord regsam und mannigfaltig werden lassen, erlauben sie zugleich, länger und mit Befriedigung bei jedem einzelnen zu verweilen.

So könnten wir uns mit Hülfe der harmonischen Figuration in der That aus einem einzigen Akkorde, z. B. hier





ein schon haltbares Präludium bilden, das durch Beweglichkeit und Wechsel in der Gestaltung reichlich ersetzt, was ihm an harmonischem Gehalt in Vergleich zu den frühern abgeht. Dass dergleichen Gebilde in zahllosen Formen möglich sind und durch den Zutritt der Durchgangs- und Hülfstöne sich in das Unendliche vervielfältigen, in die verschiedenartigsten Nüanzen hinwenden lassen, ist einleuchtend.

Ein Fortschritt von hier aus wäre es schon, wenn wir die Figuration auf den Dominant-Akkord verwendeten und mit dem tonischen Dreiklange schlössen, oder nach irgend einem figurirten Akkorde die zur Bezeichnung nöthigen Harmonien in alter Weise folgen liessen, wie z. B. hier —

621




geschehen ist. Auch dies verdient erst schriftlich, dann unmittelbar am Instrumente durchgeübt zu werden.

Eine höhere und reichere Gestalt gewährt es, wenn man (schriftlich oder in Gedanken) eine Harmoniefolge, übrigens ohne bestimmte Abrundung, in der Weise unsrer ersten Präludien festsetzt und diese nun mit einem bestimmten figuralen Motiv durcharbeitet. In solcher Weise hat Seb. Bach unter andern das Präludium in *C*dur

im zweiten Theile des wohltemperirten Klaviers*) gebildet. Auf einer in der Beilage XIX mitgetheilten Harmoniefolge bewegt er sich mit einem überaus einfachen Motive (a),.

622



das bis zum dreiundzwanzigsten Takt in reiner harmonischer Figuration beharrt und erst von da an (b) einige Hülfstöne aufnimmt, erst in den beiden vorletzten Takten etwas freier ausläuft. Bei dieser höchsten Einfachheit offenbart gleichwohl das Tonstück einen bis zu Ende sich steigernden Reiz, der seinen Grund hat in der stetigen Harmonieentfaltung, in der linden und folgerechten, nur durch leichte Abbeugungen (Takt 5 bis 8) angefrischten Durchführung des Motivs und durch den ruhigen und geraden Gang des Ganzen, erst abwärts bis in die Tiefe, dann wieder, zum Schlusse, gelind erhoben. Der aufmerksame Beobachter wird schon hier inne, dass die Kraft der Komposition nicht in wilden oder seltsamen Einfällen und Fügungen zu suchen ist, sondern in stetiger Durchführung des einmal Erfassten; eine Lehre, die uns durch unsre ganze Künstlerthätigkeit begleiten soll und die den Grundgedanken unsrer Lehrweise enthält und trägt.

Etwas wechselvoller gestaltet sich das *C*moll-Präludium in demselben Werke. Dieses Motiv

623



wird vierundzwanzig Takte lang für sich allein durchgeführt, ehe es, mit andern Figuren wechselnd, zu Ende geht. Aehnliche Sätze mag sich der Schüler in demselben und andern Werken aufsuchen und klar machen, dann aber selbst dergleichen Bildungen von grösserer oder minderer Ausdehnung versuchen.

Damit er sich hierbei nicht in das Unbestimmte, zu Weite verirre, ist rathsam, dass er zuerst seiner harmonischen Grundlage

---

*) Eine besonders korrekte Ausgabe ist die von Riefenstahl in Berlin, jetzt Eigenthum von Breitkopf und Härtel, so wie die neue Peters'sche in der Gesammtausgabe von Bach's Werken.

nur kleinen Raum und die festabschliessende Gestalt eines Satzes gebe und die einmal gebildete Grundlage in vielen Formen durcharbeite, ehe er zu andern und ausgedehntern Grundlagen und blossen Harmoniegängen (wie Bach gethan) von unbestimmtem Verlaufe fortschreite.

Folgender Satz



kann als Beispiel für eine solche Grundlage dienen. Wenn man ihn auch nur in einfacher harmonischer Figuration aufstellt, —







so gewinnt er schon Beweglichkeit und Mannigfaltigkeit, und es bedarf nur eines ruhigen Fortschreitens, um ganze Reihen neuer Erfindungen aus ihm hervorzurufen, zumal wenn man erst Durchgänge, Hülfstöne, Wechsel in den Motiven und in der rhythmischen Gestaltung in Anwendung bringt. Von alle dem haben wir hier nur spärlichen Gebrauch gemacht; ein einziger Hülfston ist in B eingemischt worden; in C haben wir zweierlei Motive (das der Sechszehnteltriolen und das der Achtel) gebraucht. Bei der Fortführung werden wir (wie sich in A gezeigt hat) unser Motiv jeder-

zeit ändern oder halbiren müssen, weil die Grundlage im dritten Takt einen schnellern Harmoniegang annimmt. Auch bei C wäre dies nöthig; man könnte das erste Motiv mit Hinweglassung des zweiten so bilden:



Soviel über diese nicht schwierige Uebung. Durch sie gesichert mag sich dann der Schüler über die Schranken eines Satzes hinaus in freien harmonischen Gängen und mit freisinnigem Wechsel der Motive, fester und beweglicher, — wie sie dem blos anregenden und sammelnden nicht befriedigen und abschliessen sollenden Vorspiel eignen, — theils schriftlich, theils improvisirend am Instrumente versuchen.

Anhang.

Nähere Winke und Zusätze

für

die praktische Durcharbeitung

des ersten Theils.

Vorwort.

Je sorgfältiger und getreuer man eine schriftliche Unterweisung zugerichtet hat, desto mehr vermisst man jenen unermesslichen Vortheil des persönlichen Unterrichts: auf die Eigenthümlichkeit des oder der bestimmten Schüler, mit denen man sich eben beschäftigt, auf ihr Talent, ihre Auffassungsweise, ihr Verständniss, ja auf ihre Neigungen und Stimmungen einzugehen, den Schüler in jedem Augenblicke so zu nehmen, wie er eben ist, ihm jedesmal das zu geben, was er eben braucht, mit ihm zu verweilen und sich auszubreiten, wo er nicht folgen kann oder nicht heimisch ist, und dann wieder schneller zu gehen, wenn es sein darf. Am vollsten tritt dieser Vortheil bei der Unterweisung eines einzelnen oder zweier Schüler in das Leben. Doch ist er auch bei gemeinsamer Unterweisung einer ganzen, nur nicht allzuzahlreichen Versammlung wohl erreichbar; vorausgesetzt, dass der Lehrer mit Scharfblick und Treue bald diesen bald jenen Einzelnen, dem es gerade jetzt nöthig ist, zu sich heranzieht und ihm abgesondert von den Uebrigen nachhilft. Der rechte Lehrer wird auch einer Versammlung ziemlich sicher anfühlen, was ihr in jedem Moment der Entwickelung nöthig oder förderud ist; und leicht wird er aus den Arbeiten entnehmen, wer eben jetzt seiner Nachhülfe bedarf. So hat die Kompositionslehre also ein festes System; auch ihre Methode ist in allen Grundzügen festgestellt; aber mit lebendigen, schmiegsamen Aussengliedern weiss sie sich dem Schüler anzubequemen; sie ist nicht ein todter schroffer Mechanismus, der nur Maschinen bildet, sondern ein lebendiger Organismus, der sich Leben angewinnt und lebendiges Wirken, lebendige Entwickelung hervorlockt.

Um nun auch der Schrift, so weit es möglich ist, diese Anschmiegsamkeit zu geben, folgt der geraden Entwickelung eine Reihe von Nachsätzen, — Beiträge möchten sie heissen, — für die, denen sie hier oder dort wünschenswerth sein können. Sie bringen nichts eigentlich Neues (dürfen mithin auch nicht zu viel Breite einnehmen), können also von jedem so weit entbehrt werden, als er durch die

Hauptentwickelung selbst sich gefördert und sicher gestellt weiss. Doch möchten sie auch für ihn nicht ganz interesselos sein; sie enthalten manche aus der lebendigen Unterweisung gegriffene Bemerkung (oder gründen sich doch — wie das ganze Werk — auf solche) und zugleich manche nähere Untersuchung einzelner Punkte, mit der wir den geraden Fortgang der Lehre nicht zerstreuend unterbrechen wollten, die aber doch dem und jenem Lernenden oder Forschenden gelegentlich einmal auffallend der und Aufklärung bedürftig erscheinen können.

Die Nachträge schliessen sich den einzelnen Abschnitten des Werkes an, denen sie zugehören. Um dies ganz anschaulich zu machen, erhalten auch die Notenbeispiele nicht fortlaufende Nummern, nach der letzten (No. 626) des Werks, sondern zählen in Bruchgestalt von der jedesmaligen Nummer des Werks weiter, der sie nachfolgen.

A.

Zum ersten Buche.

Zur ersten Abtheilung.

Zum fünften Abschnitte.

Seite 52.

Die Aufgaben und Resultate der ersten Abtheilung können nicht anders als geringfügig erscheinen, wenn man sie nämlich mit dem vergleicht, was in Werken der Tonkunst schon geleistet ist, oder was auch nur ein begabter Dilettant aus eigner Phantasie (und unbewusster Erinnerung!) erfinden kann. Doch rathen wir wiederholt jedem ernstlich Strebenden, diese Uebungen darum nicht gering zu schätzen, oder zu versäumen. Der Gewinn ist ein vielfacher.

Vor Allem eignet sich hier der Schüler am leichtesten Stoffe die unerlässliche Ordnung und Zucht an, ohne die es überhaupt keine rechte und fruchtbare Unterweisung giebt.

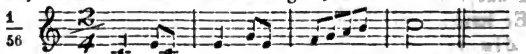
Er lernt: sich beschränken, und: aus einem Gegebnen die vielseitigsten Folgen und Entwickelungen, aus Einer Gestalt hundert und aber hundert Gestalten gewinnen. Beides ist dem Komponisten so hochwichtig! bis in die höchsten Thätigkeiten so ganz unentbehrlich! In der Beschränkung erst ergründet er die ganze Kraft, den ganzen innern Reichthum des Wenigen, auf das er sich eingeschränkt hat. So beruht die Macht aller Meisterwerke (wie wir bereits S. 41 gezeigt und im Verfolg der Lehre immer vollständiger darthun werden) nicht etwa in der Anzahl einzelner Gedanken oder Züge, sondern vielmehr in der Tiefe und Energie des einen oder der wenigen Gedanken, in die sich der Künstler mit ganzer Seele und Schöpferkraft versenkt, die er in seinem Werk überreich und herrlich entfaltet hat. Und dies ist nicht blos von einzelnen Kunstformen (z. B. der Fuge) wahr, sondern von jeder; wir haben bereits in No. 28 ein Motiv von Beethoven aufgewiesen, dassder Unkundige für Nichts halten, mit dem der Ungeübte nichts anzufangen wissen würde, das aber unter Beethovens Meisterhand und in seinem energisch fassenden Geiste die mannigfaltigsten und karaktervollsten Gestaltungen hergab.

Endlich übt der Jünger an diesem einfachsten und vertrautesten Stoffe, der Durtonleiter, die unentbehrliche Geschicklichkeit:

sich Tongestalten ohne Hülfe des Instruments klar, bestimmt, lebendig vorzustellen. Von hier aus kann Jeder diese Fähigkeit erwerben, von einem spätern Punkt hält es schwer; wer sie aber nicht besitzt, wer die Musik, die er schreibt, nicht innerlich hört: der wird ewig nur mechanisch arbeiten, oder ewig Sklav seines Instruments und seiner Spielmanier bleiben.

Zweierlei Verirrungen sind, nach vielfältiger Beobachtung, die zunächst drohenden: Erstens die, dass man nicht stetig fortschreitet in der Entwickelung, sondern ungeduldig auf entfernte oder willkührliche Gestaltungen überspringt; zweitens, dass man an der Aufgabe nicht festhält. Hätten wir No. 54 auf No. 38 oder No. 5 folgen lassen, so würden wir zwar einen brauchbaren Satz ertappt haben, aber ohne die Einsicht, wie wir dazu gekommen. Wir könnten dann noch manchen guten oder schlechten Einfall haben; aber der unerschöpfliche Quell gesetzmässigen Bildens würde uns damit verschüttet. Wir würden endlich das Neue erzwingen müssen, und würden es darin suchen, dass wir immer bunter und willkührlicher zusammensetzten, — und damit immer weiter von der Kraft innerer Einheit und Vernünftigkeit abkämen.

Die zweite Verirrung äussert sich gewöhnlich darin, dass der Schüler aus Ungeduld, oder in der Meinung die Tonleiter erschöpft zu haben, zu akkordischen Gestaltungen, z. B.



greift: Wo ist hier in den ersten Takten die Tonfolge *c—d—e—f* sichtbar? *d* fehlt sogar ganz. Wäre nun auch dieser Satz der schönste von der Welt, so dürfte er doch hier nicht auftreten; hier gehört unsre Treue der Tonleiter.

Um nun noch einmal die Form der Entwickelung und die Unerschöpflichkeit der Aufgabe zu zeigen, folge hier eine neue Gestaltenreihe, die freilich schon des Raums wegen eben so wenig erschöpfend werden kann, als die frühere. Wir wählen nochmals das vielgebrauchte Motiv No. 9, a.

Wir können das Motiv gleichmässig fortsetzen; dann erhalten wir den unvollkommen schliessenden Satz No. 2. Oder wir können es auf denselben Tonstufen ein-, zweimal oder öfter wiederholen, wie bereits in N. 11 geschehen ist. Oder wir können jede der so gefundnen Figuren rhythmisch umgestalten, z. B.



und aus jeder zahlreiche Gänge, Sätze und Perioden bilden, z. B. aus No. 9, a diesen Satz:



Warum ist das Motiv im dritten Takte verändert? weil es uns nicht auf den Schlusston *c*, sondern auf *h* geführt hätte. Wir gingen also auf das Fliessendste von *g a* nach *h*; nun fehlte uns noch ein Achtel, und wir wiederholten denjenigen Ton, der in diesem Takt ohnehin schon der wichtigste ist. Die Wendung bei b wäre nicht so fliessend nach *h* gekommen. Einen ähnlichen Satz hätten wir im Zweivierteltakte mit vier Achteln gewinnen können; seinen dritten Takt würden wir wie bei c gebildet haben.

Wie nun, wenn uns diese, — oder überhaupt eine Abänderung des Motivs nicht zusagte? Dann könnten wir fortfahren bis zu einem rechten Schlusston, und zwar in obigen oder verdoppelten Taktarten, z. B. an No. $\frac{3}{56}$ anlehnend diesen Satz im Viervierteltakte

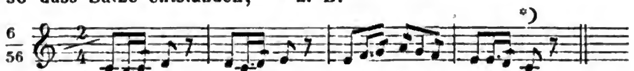


machen. Er schliesst zwar nicht auf dem Haupttheil, also nicht mit dem stärksten rhythmischen Accente; doch aber mit einem gewesenen Haupttheil, also (S. 46) noch hinlänglich stark.

Oder wir könnten, statt zwei Oktaven zu durchlaufen, am Ende der ersten umkehren; —



hier hätten wir beide Richtungen der Periode und einen vollkommen befriedigenden Schluss, aber ohne bestimmtere Absonderung von Vorder- und Nachsatz. Der Schlusston fiele in den fünften Takt (oder im ursprünglichen Zweivierteltakt auf den neunten); aber er hat hinlängliches Gewicht, um zu der ganzen vorherigen Bewegung den Gegensatz und das befriedigende Ende abzugeben. — Ja, es wäre schon vor der Erreichung der Tonika umzukehren, so dass Sätze entständen, — z. B.



*) Hier wird selbst in einer einfachen Taktart auf dem zweiten Viertel geschlossen; also über das S. 46 gemachte Zugeständniss noch hinausgegangen. Mit welchem Rechte? Man hat sich den Zweivierteltakt als einen Vierachteltakt zu denken (dem er, wenn auch nicht ganz gleich, doch sehr ähnlich

in denen nicht einmal sämmtliche Tonstufen zur Anwendung kämen.

Ungenügend für weitere Benutzung kann in den Sätzen No. $\frac{4}{56}$ und $\frac{5}{56}$ die Gleichförmigkeit des Rhythmus sein. Hier mag sich der Schüler mit mannigfaltigen rhythmischen Motiven hervorthun. Wir geben nur beispielsweise eine periodische Bildung, und keinesweges eine der interessantern.



Wir haben uns mit einer Wiederholung des Motivs im Vordersatze begnügt, und sind dann gleichmässiger auf dessen Schluss losgegangen, der Hauptttheil des dritten Takts hat an Nachdruck verloren, aber um so gewichtiger tritt der Schluss im folgenden Takte hervor. Aehnlich, aber lebhafter sind wir in den letzten Schluss gegangen.

Doch wir kehren auf unser erstes Motiv zurück. Bisher haben wir es entweder auf derselben, oder auf der dritten Stufe wiederholt; es könnte auch auf der zweiten Stufe geschehen (a),



oder es könnte verkehrt und so weiter geführt werden (b), oder man könnte es in ursprünglicher Weise und verkehrt (c) in mannigfachen Formen verarbeiten. Oder man könnte sich dasselbe näher erklären: es entsteht, indem man von der ersten Tonstufe (der Tonika) auf die zweite tritt; folglich könnte man auch von den ersten auf die dritte gehen, und sich diesen Satz



bilden, aus dem sogleich wieder folgende Sätze



---

und verwandt ist) und diesen in Zweiachteltakt aufzulösen; dann fällt der obige Satz unter die Kathegorie von S. 46.



und zahllose andre entspringen. Der erste (A) erinnert an die Einleitung des Finale in **Beethoven's** *C*dur-Symphonie; es ist derselbe Gedanke: der Austritt aus dem ersten Tone wird erst schüchtern und klein versucht, dann immer weiter fortgesetzt, bis endlich sich die ganze Tonleiter in die Oktave des ersten Tons — und bei Beethoven in das Hauptthema stürzt; nur dass bei dem Meister die Rhythmik eine weit energischere und zierlichere ist, auch die Tonleiter nicht auf der Tonika, sondern auf deren Quinte steht, und dadurch die schroffe grosse Septime in unserm vorletzten Takt in eine milde kleine Septime verwandelt wird. — Wir hätten sie, wenn sie missfiel, nach dem Beispiel des vorigen Taktes in eine Sexte, *h—d*, verwandeln können.

Der verlängerte Schlusston mit seinem Nachschlag in der tiefern Oktave gewährt uns ein ruhigeres Ende und die ebenmässige Zahl von acht Takten. Wir hätten auch, obwohl unbefriedigender, mit einem Viertel im siebenten Takte schliessen können, da die Sätze mit der höhern Oktave auf einem Haupttheile fühlbar genug ihr Ziel erreicht haben.

Zuletzt — und mit Hinblick auf No. 52 die Frage: ob nicht die **chromatische Tonleiter** ebensowohl **Grundlage für Melodien** sein kann, als die diatonische? — Nein; denn sie beruht auf der letztern, ist nur eine Ausführung derselben, oder entbehrt — wenn man dies nicht gelten lassen wollte, jeder festen Abschliessung. Dass man aber aus ihr — und aus Theilen von ihr in Verbindung mit rein diatonischen Tongliedern mancherlei bilden kann, leuchtet ein und haben wir gezeigt.

B.

Zur zweiten Abtheilung.

Zum vierten Abschnitte.

Seite 74.

Der erste Fehler, in den bei diesen Aufgaben lebhaftere Karaktere fallen, ist der: von einem Motiv unstät zum andern zu greifen, oder vielmehr sich dem vollern Tonstrome, der schon lebendigern Antheil zu gewinnen vermag, hinzugeben und darüber das methodische Bilden, die Entwickelung eines Satzes aus dem andern, zu versäumen.

Ich habe stets gut gefunden, einer solchen in der künstlerischen Natur begründeten Abschweifung eine Zeit lang nachzugeben, damit eben der eigne Sinn sich einmal erfrischen und bewähren könne; wie denn, beiläufig gesagt, diejenigen Schüler die beste Hoffnung geben, die es oft drängt und versucht zu grössern oder freiern Leistungen, die der innere kräftige Bildungstrieb über die enger gesteckten Gränzen hinzureissen strebt, — wofern sie damit Karakterkraft und Treue verbinden, um zur rechten Zeit in die Lehrbahn zurückzukehren. Hierauf beziehen sich, — dies sollen befördern die S. 79 gegebnen Winke; bei der sicherern persönlichen Unterweisung habe ich sogar zur Behandlung angemessner Texte (Jägerlieder und dergleichen von ruhigerm oder fröhlicherm Inhalt und einfacherm Rhythmus) gern ermuntert, — stets jedoch mit der Erinnerung, dass diese Versuche nur zur Erfrischung des Sinnes dienen können, die rechte Unterweisung aber später folge.

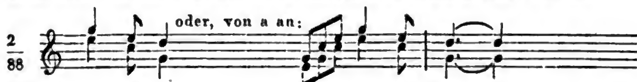
Das Mittel nun, wieder einzulenken, und jenen Fehler der Unstätheit auszurotten, ist: dass man auf dem gegenwärtigen schon interessantern Standpunkte den Schüler darauf bringe, jeden einmal ergriffnen Gedanken, jedes gewählte Motiv recht fest und werth zu halten, sich allenfalls durch Spiel und lebhaften Gesang recht damit zu erfüllen, dann (nun aber am stillen Arbeitstische) daraus zu machen, was es nur hergeben will, und nicht ohne Grund davon abzulassen. Irgend ein hervortretendes Intervall (und wär' es nur eine Terz nach kleinern Schritten, oder ein halber Ton nach Tonwiederholung), ein gehaltner Ton, ein belebterer oder weilender rhythmischer Moment kann bei theilnahmvollem Spiel und Gesang oder schon bei lebhafter Vorstellung bedeutsam und dann der Keim einer einheitsvollen, vielleicht schon gehaltvollen Erfindung werden.

No. 82 mag als Grundlage zu einigen Versuchen dienen.

Betrachten wir den Satz in seiner rhythmischen Anlage, so fällt die lebhaftere Bewegung des ersten Takts gegen den zweiten auf. Wir wollen diese lebhafte Partie mehr geltend machen, weiter ausdehnen.



Schon im zweiten Takt haben wir der zweiten Stimme einen Ruhepunkt gegeben, um nicht Alles in Achtel zerflattern zu lassen; auch der Schluss würde einer ruhigern Rhythmisirung, z. B.



bedürfen. Wir haben nun einen Vordersatz, voller Bewegung, — aber einer so gleichmässigen, dass wir aus ihrer Fortsetzung Einförmigkeit und Erschlaffen befürchten müssten. Dieses Bedenken führt uns darauf, durch einige Anhalte dem Rhythmus festern Karakter zu geben; der Nachsatz könnte so



gebildet werden. Zwei rhythmische Accente treten kräftiger, als Gegensatz, der Achtelreihe gegenüber; dann aber kehren wir zu unserm ersten Gedanken zurück, denn wir haben ihn nicht aufgeben, nur nicht missbrauchen und abnutzen wollen.

Aber — für den Anlauf der ersten Takte ist unser Tonstück zu eng; eine so weite Bewegung will weitern Raum. Wir könnten daher No. $\frac{1}{88}$ so ausführen.



Dieser — Vordersatz ist so weit geworden und macht bei seiner rastlosen Bewegung einen grössern Ruhepunkt so wünschenswerth: dass wir ihn als einen ersten Theil ansehen wollen. Wo

haben wir seinen Inhalt hergenommen? Wir sehen hier noch deutlicher, wie in No. 82, das Entstehen und zugleich die rhythmische Einrichtung. Hinsichts der letztern unterscheiden wir viermal zwei Takte: a, b, c und d, e. Die Tongruppen a und b sondern sich, wenigstens durch das Verweilen der zweiten Stimme auf dem vierten und fünften Achtel, rhythmisch ziemlich befriedigend und können als Abschnitte gelten; die Tongruppen c und d unterscheiden sich wenigstens durch den Tonfall von einander als Glieder, das Ganze besteht also aus vier gleichgrossen Abschnitten, deren dritter zwei gleiche Glieder unterscheiden lässt.

Es ist nicht zu leugnen: unser Satz hat ein ziemlich haltungsloses Wesen angenommen; wir haben die Achtelbewegung missbraucht, und desshalb ist auch der Schlussmoment ungenügend. Wir könnten ihn durch einen Anhang, z. B. von e an;



bestärken; oder den Nachsatz ruhiger gestalten, z. B. von c an so wie hier bei a, oder einen Takt früher, wie hier bei b,



oder im zweiten und vierten Takte das fünfte Achtel auswerfen, oder diese beiden Takte so, wie den zweiten in No. 82 gestalten, u. s. w.

Wie müsste nun der zweite Theil sich bilden? — Zweierlei ist im ersten zur Genüge oder Uebergenüge dagewesen: die Achtelbewegung, und — der weite Aufschwung fast durch unsre ganze Tonreihe in a und b. Man möchte also in Rhythmus und Tonfolge weilendere Momente vorziehen; es ist, beiläufig gesagt, ohnehin ein häufiger Missgriff der Anfänger, stets rastlos von einer Gränze der Töne zur andern zu jagen, weil sie in der Tonmenge das Neue und Wirksame suchen, das nur in der Tonbenutzung zu finden ist. Hier —





ist ein zweiter Theil, der neben den nöthigen Ruhemomenten die Beweglichkeit des ersten Theils festzuhalten strebt. Auch hier ist b eine möglichst genaue Nachbildung von a; beide Abschnitte entfernen uns vom ersten Theil, ohne diesem doch ganz fremd zu sein. Allein unser erster, unser Hauptgedanke kann nicht aufgegeben werden; er kehrt bei c und d wieder, nur durch stärkere rhythmische Accente (wie sie einmal seit dem Schlusse des ersten Theils erwacht waren) aus der Achtelnoth errettet. Den Schluss und die Behandlung der zweiten Stimme mag der Schüler sich selbst erklären.

Es ist klar, dass dies nicht die einzig mögliche — und lange nicht die interessanteste, oder reichste, oder einfachste Bildung des zweiten Theils ist. Man hätte viel weilender, z. B. —



oder noch einmal aufstürmend, —



anfangen können; wie man aber auch beginne, überall muss sich Konsequenz, Festhalten am Ergriffenen, Wechsel zur rechten Zeit, Rückkehr auf den Hauptgedanken als unser stetiges Gesetz bethätigen.

In No. $\frac{4}{88}$ und $\frac{7}{88}$ (mit dem Zusatz und der Aenderung in No. $\frac{5}{88}$ und $\frac{6}{88}$ oder ohne dieselbe) haben wir die Form eines

zweitheiligen Tonstückes, deren Norm S. 68 gegeben war, in Noten wirklich ausgeführt vor uns. Der erste Theil ist in No. $\frac{4}{88}$ enthalten; wir wollen No. $\frac{5}{88}$ ihm hinzufügen. Der zweite Theil, in No. $\frac{7}{88}$ enthalten, bringt zuerst etwas Neues, kommt aber (in No. $\frac{7}{88}$ im neunten und zehnten Takt) auf das Hauptmotiv des ersten Theils zurück. Folglich sind, wie wir bereits S. 72 angemerkt haben, in den zwei Theilen dem Inhalte nach auch schon drei Theile vorhanden; der erste schliesst mit No. $\frac{5}{88}$, der zweite mit Takt 8 in No. $\frac{7}{88}$, der letzte Theil beginnt mit dem folgenden Takte. Nur die feste Form der Dreitheiligkeit mangelt; der Schluss des zweiten Theils ist nicht bestimmt und beide erste Theile laufen auf einen Halbschluss hinaus. Wollten wir den Schluss des ersten Theils, No. $\frac{5}{88}$, so bilden, —



ferner in No. $\frac{7}{88}$ den Schluss des zweiten Theils bestärken, z. B. von Takt 7 an so —



bilden und dann den ersten Theil als dritten noch zum Schluss bringen: so würde die dreitheilige Form, wie sie S. 72 erläutert worden, fest ausgeprägt vor uns stehen. —

Wir haben unsre Aufgabe (No. 82) wieder nur in Einem Sinne (mit der Absicht lebhafterer Bewegung) benutzt, und auch dies nur äusserst unvollständig. Ganz neue Reihen von Gebilden würden heranziehen, wollten wir den entgegengesetzten Weg gehen und ruhigere Bildungen suchen; dies bleibe dem Schüler zu reicher Ausbeutung überlassen und empfohlen. Uebrigens bedarf es, wie sich von selbst versteht, für ihn nicht immer des Anlehnens an fertige Sätze, wie oben an No. 82. Die Tonfolge *c*, *d*, *e*, *f*, *g*, — jedes andre Motiv, z. B. *c*, *e*, *g*, kann ihm, energisch benutzt, der Keim reicher und karaktervoller Entwickelungen werden.

Oft ist es förderlich, sobald man sein Motiv lebendig empfunden hat, es sich mit irgend einem Worte, wenn auch nur ungefähr, zu karakterisiren; es dient dies zur Befestigung des Karakters und zu einheitsvoller Entwickelung. Nur lege man auf die Wahl solcher Bezeichnungsworte kein zu ängstliches Gewicht. Das erste unbefangen hervortretende Wort ist meist das beste, oder jedenfalls genügend, um dem, der es selbst aus seinem Innern hervorgiebt, die Richtung zu bezeichnen. Die Grundsätze musikalischen Bil-

dens, die Lehre, müssen mit vollkommner Klarheit und Bestimmtheit begriffen werden; den Momenten des Schaffens (soweit sie im Sinn und Gefühl des Schaffenden liegen) ist ein gewisses Helldunkel günstiger, als das strenge Herausarbeiten des begriffsmässigen Bewusstseins, das oft der Wärme und Naivetät des Schaffens Eintrag thut. Selbst bei dem Schüler dürfen diese vielversprechenden Eigenschaften nicht ohne Nothwendigkeit zurückgedrängt werden; und eben desshalb ist es wichtig, ihn sobald als möglich zum Schaffen, zum Selbsterfinden (wenn auch Anfangs nur mit kargen Mitteln) heranzuziehen. Es soll ihm als der Lohn vollkommner Durchbildung verheissen sein: dass die tiefste Aneignung der Lehre ihn zuletzt auch der Last des Nachdenkens über die Form entledigen wird, dass er dann über Alles frei schalten, sich ganz frei und sicher seiner innern Bewegung überlassen darf.

Sobald übrigens der Schüler die zweistimmigen Aufgaben begriffen hat, ist eine Nebenfertigkeit zu üben, die ihm künftig bei dem Partiturlesen und Schreiben nöthig wird. Er denke sich seine Sätze in beliebigen Tonarten, schreibe sie aber alle in *C*dur, und spiele sie in der vorausgesetzten andern Tonart. Denn künftig wird er Trompeten, Hörner, Klarinetten u. s. w. eben so transponiren müssen.

C.

Zur dritten Abtheilung.

Zum vierten Abschnitte.

Seite 101.

Die Ueberzifferung der Melodie (Logier's Erfindung) und die ganze daran hängende Handhabung der Harmonie ist ein mechanisches Verfahren, und in sofern ein nicht oder nicht durchaus künstlerisches. Dies kann nicht verkannt werden, darf aber den Schüler nicht von der vollständigsten Einübung abhalten. Er erwäge die Vortheile dieses Anfangs. Erstens werden ihm in der That die nächstnöthigen Harmonien, und diese in der Reihenfolge ihrer Wichtigkeit:

1. a, der tonische Dreiklang,
   b, der Dreiklang der Oberdominante,
   c, der Dreiklang der Unterdominante,
2. der Dominant-Akkord,

3. a, der Dreiklang der Paralleltonart des Haupttons,
b, der Dreiklang der Paralleltonart der Dominante,

zuerst übergeben. Zweitens gewöhnt er sich durch die längere Beschränkung auf dieselben, zuerst an sie, also an die nächsten Momente der Harmonie zu denken; und diese Gewöhnung wird sich ihm bis in die höchsten Aufgaben der Lehre und der Kunstbildung heilsam erzeigen. Drittens wird er auf die leichteste Weise der Grundbedingungen aller Harmonie Herr, — und es muss ihm daran liegen, so sicher, aber auch so schnell es sein kann, wieder zum eignen Schaffen zu gelangen; zugleich mit der mechanischen Uebung gewinnt er auch die Einsicht in die Gründe, die jene Mechanik bestimmt haben. Endlich mag es ihn trösten, zu erfahren, dass nach der frühern Lehrweise im Grund alle Uebungen in der Harmonie mechanisch und unkünstlerisch getrieben wurden, während wir mit jedem folgenden Schritte der Künstlerfreiheit näher treten.

Was nun die Uebungen selbst betrifft, die der Schüler auf diesem Standpunkte zu unternehmen hat, so fügen wir aus Erfahrung noch folgende Rathschläge zu.

Sobald die drei grossen Dreiklänge (bis S. 87), dann der Dominant-Akkord (S. 90), endlich die kleinen Dreiklänge (S. 98) aufgewiesen sind, muss der Schüler sich dieselben auf dem Klavier wiederholt zu Gehör bringen und selbst nachsingen, um sie sinnlich genau kennen zu lernen. Dann muss er sie nach dem Gehör auf jedem beliebigen Ton aufsuchen, blos nach dem Gehör etwaige Fehlgriffe verbessern, und erst, wenn er das Rechte getroffen zu haben meint, durch Ausmessung der Intervalle (S. 24, 99) das Gefundne prüfen. Namentlich muss grosser und kleiner Dreiklang auf das Sicherste durch das Gehör unterschieden werden; man gelangt dazu, wenn man grosse Dreiklänge (durch Erniedrigung der Terz) in kleine (z. B. *c—e—g* in *c—es—g*) und kleine (durch Erhöhung der Terz) in grosse (z. B, *e—g—h* in *e—gis—h*) verwandelt. Diese Uebung muss auf jede der künftig nach und nach zutretenden Gestalten ausgedehnt werden; der Musiker muss Alles hören, Alles sinnlich erkennen, aufnehmen, durchfühlen, und sich dann auch ohne sinnlichen Apparat, ohne Instrument oder Gesang, im Geiste deutlich und sicher vorstellen können.

Ist ein Akkord auf dem Klavier gefunden, so muss er benannt werden, und zwar in jeder möglichen Weise. Wäre z. B. der Akkord *c—es—g* gefunden, so früge es sich:

Was ist es für ein Akkord? — ein kleiner Dreiklang.
Beweis —
Wie heissen seine Töne? — *c—es—g*.
Warum *es* und nicht *dis*? — weil wir zu *c* die Terz brauchen,

also die *E*-Stufe; *c—dis* wäre eine Sekunde, und zwar eine übermässige.

Wie aber, wenn der Ton dennoch *dis* heissen sollte? — Dann müssten auch die übrigen Töne umgenannt werden; sie müssten *his* und *fisis* heissen, damit sie die untere und obere Terz zu *dis* abgäben und der Akkord terzenweis erschiene.

Wie verwandeln wir *c—es—g* in einen grossen Dreiklang? — durch Erhöhung der Terz *es* in *e*.

Und den Dreiklang *his—dis—fisis*? — ebenfalls durch Erhöhung der Terz; er heisst *his—disis—fisis*.

Aus grossen Dreiklängen müssen Dominant-Akkorde gebildet werden, durch Zufügung (S. 91) der kleinen Septime. So würde

aus *c—es—g* der grosse Dreiklang *c—e—g*;
c—e—g (und) — *b*

wäre ein Dominant-Akkord.

Bei jedem Dominant-Akkorde muss gesagt werden, in welcher Tonart er steht. Die Dominante ist bekanntlich die Quinte jeder Tonart; folglich muss die Tonika eine grosse Quinte unter (oder eine grosse Quarte über) dem Grundton des Dominant-Akkordes sich befinden; z. B. die untere Quinte (oder obere Quarte) von *c* ist *f*; folglich steht der Dominant-Akkord *c—e—g—b* in der Tonart *F*dur.

Sodann muss jeder Dominant-Akkord (S. 92) aufgelöst werden, und zwar in allen Lagen seiner Töne.

Wie soll sich z. B. der Dominant-Akkord *c—e—g—b* auflösen?

Vor Allem ist festzustellen, dass er der Dominant-Akkord in *F*dur ist, und die Tonleiter von *F* so heisst:

F—g—a—b—c—d—e—f.

Nun ist die Regel:

1. der Grundton geht in die Tonika, also eine grosse Quinte hinab oder eine grosse Quarte hinauf, — *c* nach *f*,
2. die Terz geht in die Tonika, also eine Stufe hinauf, — *e* nach *f*;
3. die Septime geht in die Terz der Tonika, also eine Stufe hinab, — *b* nach *a*;
4. die Quinte geht eine Stufe abwärts oder aufwärts, — *g* nach *f* oder *a*.

Dies muss wiederholt schriftlich und am Instrument bis zu vollkommner Sicherheit geübt werden; die hier gewählten Ausdrücke der Regeln sind solcher Uebung günstiger, als die S. 91 angewendeten begriffsmässigern.

Noch ein Beispiel in entlegener Tonart.

Was ist *cis — e — gis?*
Ein kleiner Dreiklang.
Wie wird er zu einem grossen?
Durch Erhöhung der Terz *e* in *eïs*; der Akkord heisst *cis—eïs—gis*.
Wie bildet sich ein Dominant-Akkord daraus?
Durch Zufügung der kleinen Septime des Grundtons, *cis—h*; der Dominant-Akkord heisst *cis—eïs—gis* und *—h*.
In welcher Tonart steht er?
In derjenigen, die eine grosse Quinte unter seinem Grundtone ihren Sitz hat, also in *Fis*dur; die Tonleiter heisst: *Fis*, *gis*, *aïs*, *h*, *cis*, *dis*, *eïs*, *fis*.
Wie löset er sich auf?

1. Der Grundton *cis* geht nach der Tonika (eine Quinte abwärts, oder Quarte aufwärts) nach *Fis*;
2. die Terz *eïs* geht eine Stufe hinauf nach *fis*;
3. die Septime *h* geht eine Stufe hinab nach *aïs*;
4. die Quinte *gis* eine Stufe auf- oder abwärts, nach *aïs* oder *fis*; in der Regel das Letztere.

Bei der Ausarbeitung der Harmonie sind zunächst alle Aufgaben in *C*dur zu benutzen. Es finden sich deren noch in No. 202, 226, und den ersten Beilagen. Bedarf es für diese oder eine andre Tonart mehrerer, so mag man Melodien aus den Beilagen aus einer Tonart in die andre übertragen.

Erst wenn man in *C*dur ganz sicher ist, gehe man auf eine zweite, dann auf eine dritte, vierte Tonart über, bis man sich in jeder bequem findet. Diese Fortschritte dürfen nicht übereilt werden; es kommt nicht darauf an, wie bald man fertig, sondern wie sicher und gewandt man werde. In jeder Tonart muss man sich vor dem Beginn der Arbeit durch folgende Fragen orientiren:

Wie heisst die Tonleiter?
Wie die Tonika, Ober- und Unterdominante?
Wie der Dreiklang der Tonika, der Ober- und Unterdominante?
Wie die Dreiklänge der sechsten und dritten Stufe?
Wie der Dominant-Akkord?
Wie löset sich derselbe auf?

Es ist gut, sich das mehrmals schriftlich vorzuhalten, kurz jedes Mittel anzuwenden, um zur vollkommensten Sicherheit zu gelangen.

Jede künftig zu erlangende neue Gestalt muss in gleicher Weise und mit gleicher Sorgfalt angeeignet werden. — Wir fodern nicht wenig Arbeit von dem Kompositionsschüler; aber die Belohnung liegt nach nicht langer Frist in dem sichern und unerwartet reichen Gelingen der Arbeit und in der endlichen Meisterschaft. Die Mei-

sterschaft wird nur durch treue strenge Arbeit erlangt; und es ist Recht, dass sie in so hohen Dingen, wie die Thätigkeiten des Künstlers sind, nicht wohlfeiler zu haben ist.

Uebrigens mag nicht unbemerkt bleiben, dass unsre erste Harmonieweise für gewisse Fälle nicht vollkommen befriedigend ist. Bei einer sehr springenden Melodie werden auch die Mittelstimmen, da sie sich jener eng anschliessen sollen, zu einem unruhigen Wesen gezwungen, oder man muss sie schon jetzt nach andern Gesetzen führen. Bei gewissen Tonfolgen in der Melodie, z. B. in *C*dur bei *c—f, d—g, e—a, a—h—e* oder *g* oder *a*, sind fehlerhafte Fortschreitungen nicht ganz zu vermeiden, und was dergleichen sich vielleicht noch mehr finden liesse.

Allein es hat keinen praktischen Werth, diese Bedenklichkeiten, die schon bei dem nächsten Fortschritte von selbst wegfallen, hier zu erörtern. In unsern Uebungssätzen sind sie vermieden und wer sich die unnöthige Mühe nehmen will, noch mehr Uebungsmelodien zu komponiren, kann die oben angedeuteten Fälle vermeiden, oder mag sich schlimmsten Falls durchhelfen, so gut es geht.

D.

Zur vierten Abtheilung.

Zum dritten Abschnitte.

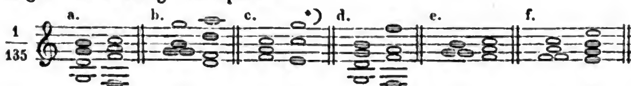
Seite 117.

Hier ist noch ein Verhältniss zur Sprache zu bringen, das der ältern Schule mancherlei Bedenken und Noth erregt hat. Das sind diejenigen Fortschreitungen zweier Stimmen, die man als

verdeckte Quinten, — verdekte Oktaven, Ohrenquinten und Ohrenoktaven

bald mehr bald weniger streng verpönte.

Zwei Stimmen können nämlich so fortschreiten, dass zwar keine wirkliche Folge zweier Quinten oder Oktaven statt findet, doch aber zuletzt eine Quinte oder Oktave sich zudringlich herausstellt, ungefähr mit der Wirkung wirklicher Quinten und Oktavenfolge. Hier einige Beispiele.

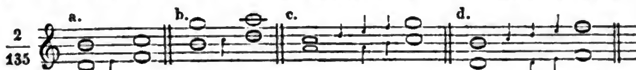


---

*) Die befremdliche Akkordgestalt *e—g—e* wird in der fünften Abtheilung S. 127 erläutert.

Es ist nicht zu leugnen, dass bei a, e, b und c die Quinten *f—c*, *d—a* und *c—g* in den letzten Akkorden, dessgleichen bei d und f die Oktaven *f—f* und *e—e* merkbar, und bei c und d sogar heftig hervortreten.

Erschienen nun diese Quinten und Oktaven in Stimmen, die in gleicher Richtung mit einander (beide hinauf, oder beide hinab) gingen: so nannte man die Fortschreitung verdeckte Quinten und Oktaven und leitete das Unglück daher, dass zwar nicht in den wirklich angegebnen, doch aber in den nicht angegebnen aber zwischen inneliegenden Tonstufen eine wirkliche Quinten- oder Oktavenfolge vorhanden sei. Die obigen Fälle bei a, b, c und d seien so zu erklären, wie hier mit kleinen Noten angedeutet ist;



es mache nämlich bei a nicht der wirklich angegebne Ton *d* mit *h* eine Quinte, sondern der Ton *e*, der zwischen *e* und *f* liege, und den man sich wenigstens denken könne, wenn man ihn auch nicht höre.

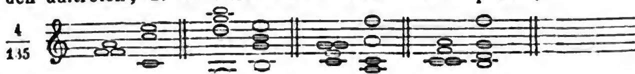
Gingen die Stimmen in entgegengesetzter Richtung fort zu einer Quinte oder Oktave, wie bei e und f, so passte obige Erklärung nicht, und man half sich mit einem andern Namen; man nannte den Fall Ohrenquinten und Ohrenoktaven.

Nun hatte man freilich Stoff genug, sich und die Schüler zu quälen mit der Frage: ob alle? oder einige? und welche dieser Fälle zu ertragen oder zu verbieten seien? Denn es ist leicht zu bemerken, dass einige dieser Tonfolgen in den einfachsten, unentbehrlichsten Schritten der Harmonie, z. B. in der Naturharmonie und den nothwendigen Schlussformeln —



statt haben, ja dass es schlechthin unmöglich ist, einen Satz mit Harmonie ohne dergleichen Fortschreitungen zu schreiben, während andre Fälle dieser Art unter gewissen Umständen allerdings lästig werden können, wieder andre eben durch das ihnen eigne Hervordringen dem Sinne der Komposition trefflich zusagen.

Eben so leicht wäre jedoch, wie uns scheint, zu bemerken gewesen, dass andre Intervalle, wenn sie unter ähnlichen Umständen auftreten, z. B. Terzen und Sexten oder Septimen,



eben so auffallend werden können.

Dies leitet aber auf die Lösung der ganzen Frage.

Alle dergleichen Fortschreitungen sind nur auffallend oder heftig vordringend und dadurch bisweilen missfällig, wenn sie entweder zwischen unzusammenhängenden, also schon für sich befremdenden Akkorden statt finden, oder wenn sie aus einem unnatürlichen Stimmschritt, aus der Führung einer oder beider Stimmen in entfernte, statt in die nächsten und bequem liegenden Töne des folgenden Akkordes hervorgehn. Daher eben wird unter gleichen Umständen jedes Intervall gleich auffällig; dies bemerkten nur die Theoretiker nicht, wenn sie mit krankhafter Aengstlichkeit überall nach den vielbesprochnen Quinten und Oktaven umherhorchten, die denn alle verdammt werden mussten und die man allenthalben argwohnte, wie einst die Jesuiten.

Für uns hat diese Angelegenheit nur untergeordnete Bedeutung. Denn nach unsern Grundsätzen werden wir von selbst nicht fremde Akkorde zusammenbringen oder die Stimmen über das Nächstliegende in das Ferne und Fremde führen, bis wir auf einer höhern Stufe beides mit Bewusstsein und an rechter Stelle thun können. Besonders aber wollen wir uns vor einer Verzärtelung des Sinnes hüten, die vor jeder stärkern Ansprache zurückbebt, da es doch Obliegenheit der Kunst werden kann, auch das Stärkste, ja Herbste auszusprechen, das je in des Menschen Brust gekommen. Und noch mehr wollen wir jene pedantischen Einbildungen und Aengstlichkeiten von uns halten, die uns, um nur den kleinsten Anstoss zu meiden, lieber jeden freien Schritt verkümmern oder versperren möchten. Alle unsre Meister haben ihren Sinn rein gehalten und gebildet, aber sie haben ihn nicht von theoretischen Grillen ankränkeln lassen; dies kann von jedem Einzelnen aus seinen Werken bewiesen werden.

Das Nähere gehört der Musikwissenschaft an.

E.

Zur fünften Abtheilung.

Zum ersten Abschnitte.

S. 134.

Zweierlei ist hier der tiefer eingehenden Betrachtung bemerkenswerth.

Erstens: dass die Terz im Dominant-Akkorde nicht

verdoppelt werden darf, weil sie einen Schritt aufwärts gehen muss, mithin die Verdopplung Oktaven — oder in einer Stimme regelwidrige Fortschreitungen zur Folge haben würde, leuchtet ein. Allein das ist auffallend, dass dieser Zug der Terz, aufwärts in die Tonika zu gehen, auch im Dreiklang der Dominante sich äussert, wenn derselbe nach dem tonischen Dreiklange geht. Hier —



haben wir bei a im Dominantdreiklange zuerst den Grundton, dann die Quinte verdoppelt; abgesehn von der Unfestigkeit und Weichlichkeit, die durch den auf den Sext-Akkord folgenden Quartsext-Akkord herbeigeführt wird, ist nichts gegen diese Harmonie zu sagen. Bei b und c dagegen haben wir die Terz verdoppelt und man wird ihr vordringliches Wesen nicht überhören können. Es tritt am meisten bei b hervor, weil hier der Akkord mit seiner aufdringlichen Terz zu Umkehrungs-Akkorden (im zweiten Falle gar zu einem Quartsext-Akkorde) führt, deren unfester Ausdruck nach solcher Herausfoderung nicht befriedigen kann. Bei c ist wenigstens dieser Missstand beseitigt, wogegen hier wieder im ersten Falle der Diskant heftig herausfährt.

Wir haben diese Erscheinung desswegen auffallend genannt, weil die Verdopplung der Terz in demselben Dreiklange, wenn er in einen andern als den tonischen Akkord fortschreitet, z. B.



minder scharf oder ungefällig hervortritt, als in den obigen Fällen. Offenbar erinnert der Dominantdreiklang in seiner Bewegung zum tonischen Dreiklang an den Dominant-Akkord und so haben wir nicht blos die Verdopplung der Terz, sondern auch die regelwidrige Führung derselben (gleichsam als wäre sie Terz eines Dominant-Akkordes) zu ertragen.

Zweitens. Allein auch hier wieder ist anzuerkennen, dass die allgemeine Regel nie für alle Fälle, die äusserlich genommen unter sie fallen, passen und bestehen können; sie hört auf Recht zu sein, wo ihr Grund aufhört zu gebieten. Wir geben nur drei Beispiele.

Die Terz soll nicht verdoppelt werden, sagt die Regel, weil sie als das bestimmende, hellste, schärfste Intervall im Akkorde sonst doppelt scharf hervordringt. — Wie aber, wenn gerade diese gesteigerte Helligkeit der besondern Aufgabe des Komponisten zusagt, vielleicht ihr einzig rechter Ausdruck ist? So hat Beethoven in der grossen Messe*) in künstlerischer Tiefsinnigkeit das Rechte getroffen. Nachdem das *crucifixus*, *passus et sepultus* in tiefster Wehmuth und Trauer geschlossen ist, — vor dem glänzenden Aufschwung des *ascendit in coelum* (einem weit und machtvoll ausgeführten Satze) wird die Auferstehung so verkündet:

Allegro.

3/168

Et resur-rexit ter - ti - a di - e secun- — dum scrip - tu - ras.

Nach dem hochtönenden Ruf des Tenors bilden die Stimmen Takt 4 zweimal Dreiklänge mit doppelter Terz. Es ist Alles im hellsten Ton der Verkündigung ausgesungen; — die hohe Tenorlage, die enggeschlossne erste Harmonie, die Terzverdopplung, die Führung des Alts, der fremd eintretende Akkord auf *B*, der lieblich helle Ausgang, — Alles wirkt in diesem Einen Sinne zusammen.

Schon hier (vom dritten zum vierten Takte) geht die Terz gegen die oben beobachtete Weise. In seinem Israel in Aegypten**) singt Händel die Worte „Er gebot es der Meerfluth“ so —

*) In Partitur (Op. 123) bei Schott in Mainz. S. 147.

**) Klavierauszug bei Simrock in Bonn. S. 52.

und später:

Chor I.

4/168

Chor II.

verdoppelt nicht nur überall die Terz (er konnte dafür die Quinte dreifach nehmen), sondern führt sie auch vom Dominantdreiklang in den tonischen in der Oberstimme (also in der auffallendsten) abwärts, wie wir im letzten Falle von No. 1/168.

In diesen Fällen war das Hellklingen der Terz selber Grund ihrer Verdopplung. Oft tritt letztere auch ein nicht um ihrer selbst willen, sondern um den Stimmen einen bessern oder folgerichtigern Gang zu geben. So (um ein zufällig nahe liegendes Beispiel zu geben) verdoppelt der Tenor in dieser Stelle eines vierstimmigen Gesanges *)

und die zer-streu-ten Brü-der und die zer-streu-ten

5/168

zweimal die Terz, statt mit dem Bass in *c* und *b* zusammen zu treten; das erstemal geschieht es in einem kleinen, das zweitemal in einem grossen Dreiklange. Warum? — Er vereinigt sich so mit dem Basse zu einem gleichmässigen Gang und bildet mit ihm einen Gegensatz gegen den Diskant, von dem er nach Tonfolge und Rhythmus ganz geschieden ist. Es ist eine gewiss schon oft angewendete Form, — aber eben darum beweisend.

---

*) Wanderlied von W. Müller, komp. v. Verf., bei Siegel und Stoll in Leipzig.

F.

Zum vierten Abschnitte.

Seite 153.

An diesem Punkte, wo der Schüler schon die durchsichtigen zarten Klänge weiter Harmonielage und, nach Durcharbeitung eines grössern Theils der Harmonik, ziemlich zahlreiche, ihrem Sinne nach verschiedne Mittel gewonnen hat und sich schon in grössern, mannigfaltigern Räumen bewegen kann: drängt sich eine Bemerkung hervor, die streng genommen nicht in die Lehre der Komposition gehört, gleichwohl aber für die Bildung der jungen Musiker oder Kunstfreunde, für den thatsächlichen Erfolg der Kompositionslehre höchst wichtig und nur zu sehr in den jetzigen Verhältnissen veranlasst ist.

Es finden sich nämlich Wenige, die ihre Erfindungen in der rechten Weise spielen können; — der keineswegs enge Kreis von Kompositionsschülern, die dem Verfasser theils aus Privatunterweisungen, theils aus öffentlichen Instituten sich angeschlossen und in der Mehrzahl zu Musikern bestimmt haben, hat ihm nur zu viel Beweise davon geliefert.

Nun muss ja jedem einleuchten, wie wichtig es ist, dass er — soweit es die Sache erlaubt, auch spielen könne, was er ersonnen oder schriftlich ausgearbeitet hat. Die Kompositionslehre darf durchaus keine abstrakte Verstandesübung werden; dies ist der Tod aller Kunst. Sinnlich frisch und vollkommen muss der Künstler und Kunstjünger aufnehmen, mit Sinn und Geist — nicht mit dem kalten trocknen Regelverstand muss er prüfen und dann mit Sinn und Seele geniessen, was er hervorbringt. Wie soll das aber geschehen, wenn er es sich nicht selber möglichst gut darzustellen weiss? wie soll sein Sinn nicht endlich verhärtet oder verwirrt werden, wenn das vielleicht zart und glücklich Erfundne ihn hart oder verwirrt aus dem Instrument anschreit, oder wenn er auch nur mit Noth und Verlegenheit erst die Töne zusammensuchen muss, die ihm hold und frei vorschwebten?

Wir haben viel fertige Spieler, gewiss mehr Bravourspieler als sonst; aber das sinnvolle Spiel scheint um so seltner. Die Richtung des heutigen Klavierspiels ist auf Schnelligkeit und Glanz, auf rollende, stäubende Tonmassen und besondre Virtuosenkünste hingewendet, und die Mehrzahl der Lehrer findet keine Kraft oder keinen Beruf, sich den Gefahren dieser einseitigen Richtung entgegen zu stemmen. Viele, besonders viele Lehrerinnen, sind selber nur mechanisch unterrichtet und sehen im Spiel nur ein mechani-

sches, feineres Gewerbe, das sie nährt; andere kennen vielleicht das Bessere, wissen aber, dass ihre Rechnung sich günstiger stellt, wenn sie wo möglich schon nach einem Jahre selbst die jüngsten Scholaren zu einem Konzert oder andern Bravour- und Modestück abrichten.

Was auf diesem Wege zunächst verloren geht (und wovon hier allein die Rede sein kann), ist eine sinn- und gefühlvolle Behandlung des Instruments, ein Anschlag, der nicht blos Massen von Tönen brillant herauswirft oder allenfalls in einzelnen Tonblümchen mit Grazie kokettirt, sondern jeden einzelnen Ton und Akkord so klangschön, als das Instrument erlaubt, hervorlockt. Was nicht oder nicht genugsam erreicht wird, ist das sogenannte gebundne Spiel, die sangbare und gefühlvolle Führung mehrerer Stimmen neben einander, so dass jede rein und sinnvoll heraustritt und jede nach ihrer Weise zum Ganzen mitwirkt. Beides ist nicht blos bei den ältern Meistern (Bach, Haydn, Mozart), sondern auch bei Beethoven unentbehrlich, — und da fehlt es denn nicht an Lehrern, die frech genug sind, diesen grössten, ganz unentbehrlichen Klavier-Komponisten für unspielbar oder wenigstens seit dem Auftreten der neuesten Fingerkünstler für unmodern zu erklären. Daher fehlt es denn auch nicht an Spielern, die zwar Konzertsätze, aber keinen gut geschriebnen Choral sinnvoll vortragen können.

Wer nun in die Wunderwelt der Kunst tief eindringen will, wer in ihrer Uebung gar seinen Lebensberuf gefunden zu haben glaubt: wie will der rechten Erfolg hoffen, wenn er nicht Liebe hat und Liebe durch die That bewährt für jede Kunstgestaltung, ja für jeden Keim einer solchen? Die Liebe aber fasst mit zarter Hand an, sie kann nicht verletzen und rauh sein; und zugleich stellt sie mit Muth und Zuversicht, ja mit Kühnheit hin, denn ihr Gegenstand soll gelten und wirken, was er vermag.

In der Kunst bedarf es dazu mechanischen Geschicks, es muss gelernt, dann aber auch jederzeit sorgfältig ausgeübt, — es muss dem Künstler gleichsam unmöglich werden (soweit nur seine Technik reicht), anders, als mit Sinn und Gefühl, mit Liebe zu spielen. Und nur, wenn er so spielt, kann er aus seinem Spiel richtige Bemerkungen, die rechte Lehre und Ueberzeugung, Freude am Gelungnen und Anregung zu Neuem schöpfen. —

Von den Uebungen in weiter Harmonie an wird es dem Kompositionsschüler dringend nothwendig, jeden einzelnen Akkord in vollkommner Gleichzeitigkeit und Gleichmässigkeit aller Töne, im schönsten Vollklange, den das Instrument hergiebt, aber durchaus frei von aller Härte, — sodann alle Akkordfolgen in allen Stimmen gebunden vorzutragen, — endlich sich in dem Ablösen der Hände (so dass jede bereit ist, der andern Hand unvermerkt eine Stimme

abzunehmen), in gebundnen Oktavgängen (besonders für die Linke) und ähnlichen Aufgaben für mehrstimmiges Spiel ganz sicher zu machen. Es muss ihm nächst der Komposition eine zweite Aufgabe sein, jeden seiner Sätze schön zu Gehör zu bringen, mit jedem soviel zu wirken, als er eben vermag; und vermag nicht schon die einfachste Harmoniefolge (z. B. No. 205) einen wohlthuenden Eindruck hervorzubringen.

Bei solchem Spiel aber muss er sich in jeden Akkord, ja in jedes Intervall eines Akkordes, in jede Verbindung zweier Töne recht hineinhören; sich mit Aufmerksamkeit, mit theilnehmendem liebevollem Sinn hinein versenken. Wie ein engliegender und ein weiter Akkord, wie grosse, kleine und verminderte Dreiklänge, wie die schmeichelnd zurückverlangende Septime im Dominant-Akkorde, wie Grund-Akkorde und Umkehrungen, — kurz wie jede Gestalt und jede Folge von Gestalten weset und wirket, muss er mit zartem liebkosendem Finger herausfühlen und in theilnehmender Seele bewahren. Dies ist das Spiel eines Komponisten, — wenigstens der Anfang dazu. Wer das nicht fühlt und begehrt, dessen tiefere Erfolge sind zweifelhaft, obwohl ihm Flackergestalten, vorübergaukelndes modisches Tongesindel, für den Tag geboren und mit dem Tage hingewelkt, allenfalls zufallen können. —

Da die Kompositionslehre selbst nur allmählig zu reichern Bildungen fortschreitet: so hat der redlich strebende Schüler Zeit, an ihrer Hand und an eignen Arbeiten Manches nachzuholen, was vielleicht in seiner Spielunterweisung versäumt worden ist.

G.

Zur sechsten Abtheilung.

Zum ersten Abschnitte.

Seite 156.

So einleuchtend man die Nothwendigkeit finden muss, die Molltonarten mit kleiner Terz und grosser Septime zu bilden, so wenig darf es doch befremden, viele, selbst erfahrne und einsichtsvolle Lehrer damit in Widerspruch zu betreffen. Die sinnliche Wahrnehmung übt stets eine grosse Macht über den Menschen (wir wissen z. B. alle, dass die Erde sich um die Sonne bewegt, sagen aber, vom sinnlichen Eindrucke hingenommen, doch: die Sonne erhebt sich, sinkt, geht auf oder unter) und wenn nun allerdings die

erste und allgemeinste Wirkung der Musik ein Sinnenreiz, jeder zuerst auf diesen angewiesen ist, ehe er zu der tiefern geistigen Theilnahme gelangt: so kann es gar nicht anders geschehen, als dass man zunächst von jenem herben Schritt der übermässigen Sekunde sich scharf berührt, beunruhigt zu seiner Vermeidung auf diese oder jene Weise eingeladen findet.

Aus diesem Grunde finden wir es selbst recht und wohlgethan, Anfänger bei ihren technischen Uebungen im Klavierspiel u. s. w. die Molltonleiter vorerst nach der herkömmlichen Weise, z. B. *A*moll mit

a h c d e fis gis a, — a g f e d c h a

üben zu lassen; das junge Ohr würde durch die öftere Wiederkehr jener herben Sekunde ohne tiefern, ohne Gefühlsgrund unnöthig verletzt und endlich an das Rauhere gewöhnt. Nur sollte auch die richtige Tonleiter später gezeigt und gelegentlich geübt werden und der Lehrer sollte für sich und den Schüler das Bewusstsein festhalten, dass die Tonart anders lautet als die zur ersten technichen Uebung umgemodelte Tonleiter. Er sollte sich dabei sagen: dass Tonart und Tonleiter nicht dazu geschaffen sind, angenehm oder sanft zu klingen (denn das ist gar nicht der einzige oder höchste Zweck der Tonkunst und kann, wo es sein soll, vom Komponisten durch hundert andre Weisen ebenfalls erreicht werden), sondern nur dazu: eine genügende und feste Grundlage für Komposition in melodischer und harmonischer Hinsicht abzugeben. Dass dies unsre Tonarten leisten, ist S. 28 und 153 erwiesen. Beiläufig würde, wenn man die Molltonart mit doppelter Sexte und Septime bilden wollte, die Harmonielehre — und zwar nicht blos nach unserm System, sondern nach jedem möglichen — den Schüler unvermeidlich zum Schwanken und in Unsicherheit bringen; bei der doppelt vorhandnen Sexte und Septime würden alle Harmonien, in denen eins dieser Intervalle auftritt, zweifelhaft werden, man wüsste nie sicher, welcher Akkord auf oder mit diesen doppelten Stufen gebildet werden, ob z. B. in *A*moll auf der sechsten Stufe der Dreiklang *f—a—c* oder *fis—a—c* heissen solle und ob der letztere Akkord in *A*moll oder *G*dur stehe; es würde dann ferner (wie schon S. 156 nachgewiesen ist) jede Molltonart ausser ihrem eignen Dominant-Akkorde noch zwei fremde haben — und was des Verwirrenden und Unstatthaften mehr wäre.

Von diesen unsern Grundsätzen hat sich auch niemals einer unsrer Meister entfernt. In ihrer Modulation, z. B. ihren Schlussformeln, legen sie die Molltonart, wie sie S. 155 erwiesen ist, zum Grunde; melodisch aber, namentlich in Gängen und Laufern, gebrauchen sie, wie es eben ihrem besondern Zwecke zusagt, bald die mildernden Abänderungen, bald die unveränderte Tonleiter in

ihrer ganzen Strenge. So finden wir bei **Mozart** im zweiten Finale des Don Juan*),



bei den schauerlichen, so mild beginnenden und allmählig so durchbohrend eindringenden Mahnungen des Geistes erst die Molltonleiter in ihren beiden mildern, glatt überhingehenden Abänderungen, dann aber in ihrer ganzen nörgelnden Herbigkeit, so in der luftig und geistvoll vorüberklingenden *C*dur-Fantasie mit Fuge**) von Mozart die Molltonleiter öfter in ihrer ursprünglichen Herbe (Takt 2, 6, 19 u. s. w.), daneben in ihrer mildern Umbildung. Selbst in der freundlich feierlichen Ouvertüre zur Zauberflöte wird, und zwar zu Anfang des zweiten Theils,



die Molltonleiter in ihrer strengen Form in einer einzigen Durchführung viermal und dann in den bekannten anmuthigen Gängen von Flöte und Fagott



noch zweimal (eine Versetzung der Tonfolge ungerechnet) gebraucht. Auch in **Beethovens** *F*moll-Sonate Op. 2 im ersten und letzten Satze, wie im Finale seiner Sonate pathétique, — in **Glucks** unsterblichem Klagegesang (in der tauridischen Iphigenie)



---

*) S. 482 der Breitkopf-Härtelschen Partitur.

**) Oeuvres complètes de Mozart, Bd. 8 der Breitkopf-Härtelschen Ausgabe.

finden wir sie in bedeutungsvollster Weise wieder; — es könnten die Beispiele aus den Werken aller Meister leicht gehäuft oder überhäuft zusammengetragen werden.

II.

Zum fünften Abschnitte.

Seite 174.

Auf diesem Punkte, mit dem eine ganze Entwickelungsreihe abschliesst, muss der Eifer des Schülers dahin gerichtet sein, alles Bisherige nicht blos gefasst, sondern auch vollkommen geläufig und zusammenhängend im Besitze zu haben. Ausser den von der Lehre selbst gestellten Aufgaben müssen nun umfassende Wiederholungen alles Dagewesenen mit Wort und That statt haben; das Gleichartige, das Entgegengesetzte, das Abgeleitete und die frühere Form, aus der es abgeleitet ist, Alles muss zu einander gestellt und so die durchdringendste Uebersicht aller Mittel errungen werden. — Sehr förderlich ist es, jede Tongestalt, z. B. jeden Akkord, jede Tonleiter, mit Geläufigkeit rückwärts wie vorwärts nennen und bilden zu können, und gelegentlich auch die elementaren Kenntnisse in Miterinnerung zu bringen.

Wir geben ein Beispiel solcher gründlichen Durcharbeitung, — natürlich nur an Einer Tonart; der Schüler muss es durch alle Tonarten fortsetzen. Dies kann während der Uebungen der siebenten Abtheilung so geschehen, dass jeden Tag eine oder ein Paar andre Tonarten durchgeübt werden. Also:

Wieviel Tongeschlechte haben wir?

Zwei; Dur und Moll.

Wie heisst die Tonleiter von *C*dur? — Vor- und rückwärts!

Welche Intervalle bilden sie?

Wie heisst die Tonleiter von *C*moll? — Vor- und rückwärts!

Worin unterscheidet sie sich von *C*dur?

Wie ist sie vorgezeichnet?

Welches sind die ersten Akkorde in *C*dur?

Die Dreiklänge auf Tonika (*c—e—g*), Oberdominante (*g—h—d*) und Unterdominante (*f—a—c*).

Was sind das für Dreiklänge?

Grosse.

Was für Arten von Dreiklängen haben wir noch?

Kleine und verminderte.

Welche kleine Dreiklänge haben wir in *C*dur?

Die auf *a* (*a—c—e*), *e* (*e—g—h*) und *d* (*d—f—a*).

Worin unterscheiden sich grosse und kleine Dreiklänge von einander?

Haben wir in *C*dur einen verminderten Dreiklang?

Ja, *h—d—f*.

Worin unterscheidet er sich von grossen und kleinen?

Von erstern durch kleine Terz und Quinte, von letztern durch kleine Quinte.

Welcher Akkord ist aus dem Dreiklang der Dominante entstanden?

Der Dominant-Akkord; aus *g—h—d* haben wir *g—h—d* und *f* gemacht.

Welcher Akkord ist in Dur aus dem Dominant-Akkord hervorgegangen?

Der grosse Nonen-Akkord; aus *g—h—d—f* haben wir *g—h—d—f* und *a* erhalten.

Und in Moll?

Der kleine Nonen-Akkord; aus *g—h—d—f* ist *g—h—d—f* und *as* geworden.

Welchen Akkord hat der grosse Nonen-Akkord ergeben?

Durch Weglassung des Grundtons den Septimen-Akkord *h—d—f—a*.

Und der kleine Nonen-Akkord?

Eben so den verminderten Septimen-Akkord *h—d—f—as*.

Welcher Akkord ist ausserdem aus dem Dominant-Akkord entstanden?

Durch Weglassung des Grundtons der verminderte Dreiklang.

Stammbaum dieser Akkorde:

g—h—d
{ *g — h — d — f*, ...
h — d — f,
g — h — d — f — a,
h — d — f — a,
g — h — d — f — as,
.... *h — d — f — as*. }

Wie lösen sich die sechs umklammerten Akkorde auf?

Es geht überall *g*........ nach *c*,
h........ nach *c*,
f........ nach *e*,
a oder *as* nach *g*,
d........ nach *c* oder *e*.

Ausnahmen? —

Welche Akkorde hat also *C*dur?

Die grossen Dreiklänge auf *c*, *g* und *f*,

die kleinen auf *a*, *e* und *d*,
den verminderten auf *h*,
den Dominant-Akkord,
den grossen Nonen-Akkord,
den Septimen-Akkord auf *h*.

Welche Akkorde hat *C*moll?

Welches sind die Lagen und Umkehrungen jedes Akkordes?

Welches sind die regelmässigen Auflösungen jedes Akkordes?

Wie heisst in *C*dur ein Sext-Akkord, Quartsext-Akkord u. s. w. auf *c*, *d*, *e* u. s. w.?

Der Sext-Akkord ist die erste Umkehrung eines Dreiklangs, folglich muss der Grundton eine Terz tiefer gesucht werden. Der Grundton eines Sext-Akkordes auf *c* ist also *a*, der Dreiklang ist also *a—c—e* und der Sext-Akkord auf *c* in *C*dur heisst *c—e—a*.

So müssen alle Umkehrungs-Akkorde einer Tonart gebildet werden.

Welche Akkorde können in *C*dur auf *c*, *d* u. s. w. stehen?

Der grosse Dreiklang *c—e—g*; der Sext-Akkord *c—e—a*; der Quartsext-Akkord *c—f—a*.

Und auf *h*?

Der verminderte Dreiklang *h—d—f*; der Septimen-Akkord *h—d—f—a*; der Sext-Akkord *h—d—g*; der Quintsext-Akkord *h—d—f—g*; die erste Umkehrung des Nonen-Akkordes *h—d—f—a—g*; der Quartsext-Akkord *h—e—g*.

In solcher Weise muss der bisherige Erwerb an Harmonien befestigt und mit Wort und That, schriftlich und am Instrumente zu vollkommen geläufiger Handhabung gebracht werden. Die Arbeit ist nicht so gross, als sie vielleicht Manchem scheint, und ungemein lohnend, ja für gründliche Ausbildung unentbehrlich. Unsre Mittel und Kräfte verhundertfältigen sich durch das Geschick, sie von allen Seiten leicht und sicher anzuwenden.

I.

Zur siebenten Abtheilung.

Zum zweiten Abschnitte.

Seite 194.

Hier sind die S. 472 angedeuteten Uebungen in erweitertem Umfange zu wiederholen.

Erstens ist nach S. 192 bei jedem beliebigen Ton zu untersuchen, in welchen Akkorden er als Grundton, Terz u. s. w. Sitz habe.

Zweitens ist von irgend einem Akkord aus zu untersuchen, welche andern Akkorde (die Umkehrungen ungerechnet) daraus herzuleiten oder zu bilden sind. Jenes geschieht bekanntlich durch Zusetzung, dieses durch Umwandlung von Tönen; jenes wollen wir mit **und**, dieses mit **oder** hervorrufen. Hier ein Beispiel.

Was lässt sich aus dem Akkorde

C—E—G

bilden?

c—e—g **und** —*b*
c—e—g —*b* **und** *d*
c—e—g —*b* **oder** *des*
Weniger! *e—g* —*b* **und** *d*
e—g —*b* **oder** *des*
Weniger! *g* —*b* — *des*
Ferner: *C—E—G*
oder *c—es—g*
oder *c—es—ges*
Ferner: *C—E—G* —*B*
Weniger! *e—g* —*b*
Ferner: *C—E—G* verkehrt genannt: *g—e—c*
oder: *g—e—cis*
C—E—G—B verkehrt genannt: *b—g—e—c*
oder: *b—g—e—cis*
und: *b—g—e—cis—a.*

So wäre man auf einen neuen Nonen-Akkord gekommen, und könnte diesen weiter verwandeln. Ueberall muss gesagt werden, was jeder Akkord ist, und hiernach weiter gegangen. Z. B. *c—es—ges* ist der verminderte Dreiklang. Woher stammt er?

Er ist ein Dominant-Akkord ohne Grundton; der fehlende Grundton ist (*ges—es—c* und) —*as*. Der Dominant-Akkord heisst also

as — c — es — ges.

Verkehrt genannt: *ges—es—c—as*
oder: *ges—es—c—a.*

Dies deutet wieder auf einen andern Nonen-Akkord (*f—a—c—es—ges*) und neue Verbindungsketten.

K.

Zu Seite 199.

Wir haben schon beiläufig S. 182 auf ein Missverhältniss,

den Querstand,

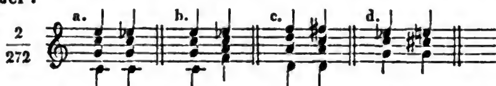
aufmerksam gemacht, das sich bisweilen an den Gebrauch fremder Töne in unsrer Modulation anhängen kann. So gewiss es wahr ist, dass der nach unsern Grundsätzen die Stimmen Führende von selbst schon vor dem widrigen Querstande bewahrt bleibt, so dürfen doch einige nähere Betrachtungen über diesen Gegenstand schon desswegen nicht fehlen, weil die ältere Lehre denselben zur steten Anregung gebracht und die ängstlichsten, — ja, wenn man sie befolgen wollte, hemmendsten Vorstellungen davon gefasst hat.

Wenn wir von einem Akkorde zu einem andern schreiten, der mit dem erstern einen oder einige Töne gemeinschaftlich hat, so behalten wir diese bekanntlich (S. 106) in der Regel in denselben Stimmen bei, werden es z. B. für das Nächstliegende und Gradeste erachten, so, wie bei a, —



und nicht, wie bei b, zu schreiben; bei a bleiben die, beiden Akkorden gemeinschaftlichen Töne *c e* liegen, während bei b alle Stimmen unruhig durch einander fahren.

Bringt nun der folgende Akkord eine schon im vorhergehenden Akkorde vorhanden gewesene Stufe, — aber erhöht oder erniedrigt, — wieder:



so ist ebenfalls das Nächstliegende, sie in diejenige Stimme zu legen, die zuvor dieselbe Stufe, wenn auch in andrer Gestalt (erhöht oder erniedrigt) gehabt hat. Daher erscheint in vorstehenden Fällen *es*, *fis*, *e* und *cis* in denselben Stimmen (Diskant und Alt), die zuvor *e*, *f*, *es* und *c* gehabt haben.

Weicht man nun von diesem natürlichen Wege ab, giebt man die veränderte Stufe einer andern Stimme, als der, welche zuvor dieselbe gehabt:

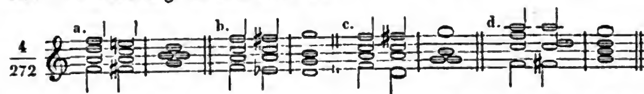


so haben die Stimmen nicht den nächstliegenden, bequemsten Fortgang, und stehen überdem gegeneinander in Widerspruch und Widerverhältniss. Bei a und b nämlich scheint der Diskant in *C*dur, der Bass dagegen in *C*moll zu stehen; bei c der Diskant in *D*moll, der Bass in *D* oder *G*dur; bei d deutet der Diskant etwa auf *C*moll und *D*moll, der Bass auf *C*dur.

Ein solches Widerverhältniss einer Stimme gegen die andere heisst nun, wie S. 182 gesagt ist, ein querständiges, oder ein Querstand; die frühere Theorie hat sehr ängstlich und umständlich davor gewarnt. Wir können jedoch auf die ganze Sache weniger Gewicht legen, und zwar nicht blos desswegen, weil nach den bisher mitgetheilten Gesetzen über Stimmführung die meisten Querstände schon von selbst vermieden werden müssen (wie könnten wir z. B. Fortschreitungen wie die in No. $\frac{3}{272}$ statt der in No. $\frac{2}{272}$ mitgetheilten machen?), sondern auch: weil wir uns nie einseitig entscheiden, und daher querständige Verhältnisse aus bestimmten Gründen uns wohl gestatten mögen. — Diese Gründe sind das Einzige, worauf hier noch hinzuweisen ist.

Der Querstand erscheint widrig, weil die Stimmen nicht folgerichtig und bequem fortschreiten, und eine der andern dem Inhalte, der Tonart nach widerspricht. Wo dies nun entweder nicht der Fall ist, oder wo die Härte des Widerverhältnisses unserm Zwecke zusagt, oder endlich, wo wir durch die vorübergehende Unannehmlichkeit einen höhern Gewinn erlangen: da werden wir uns unbedenklich den Querstand erlauben. Man darf, wie wir schon anderwärts bemerkt haben, seinen Sinn nicht verweichlichen, nicht jede Herbigkeit aus Schmeichelei und Verzärtelung fliehen. Der Künstler, der den ganzen Inhalt seines Geistes redlich und wahr offenbaren soll, muss am rechten Ort auch das Härteste auszusprechen nicht scheuen. Diese Treue eines starken Karakters ist von der Rohheit eines ungebildeten Geistes und der Schönthuerei und Feigheit einer verweichlichten Seele gleichweit entfernt.

Bei der Aufsuchung der nicht unzulässigen Querstände kommen wir zuerst auf die Fälle, in denen die zu verwandelnde Stufe in zwei Stimmen zugleich vorhanden ist, und natürlich nur in einer Verwandlung fortschreiten kann. Hier z. B.



kann natürlich bei a mit der Unterstimme nicht auch die Oberstimme nach *fis* gehen, ohne Oktaven zu machen. Haben wir nun die Verdopplung im ersten Akkorde zugelassen (und sie kann in vielen

Stimmlagen unvermeidlich werden), so müssen wir eines der beiden *f* abweichend führen. Dasselbe ist bei b, c und d der Fall. Aber eben weil man nicht anders kann, weil die Stimmen so wohl und bequem wie möglich geführt sind, finden auch die Fortschreitungen kein Bedenken, können kaum zu den Querständen gezählt werden.

Verhehlt wird das querständige Verhältniss, wenn der eine widersprechende Ton den Schein einer neu eintretenden Stimme annimmt,



wie bei a, oder wenn die querständig auf einander treffenden Stimmen verschiedne, aber nahverwandte Tonarten andeuten, wie bei b. Bei a geht offenbar *d* nach *f* und *c* nach *d*. Da aber im letzten Akkorde dasselbe *d* erscheint, was im vorigen: so überredet uns das Ohr, es sei dasselbe, *c* sei (der Regel gemäss) nach *h* gegangen und *f* eine neue, frei und rücksichtslos eintretende Stimme. Bei b haben wir dieselbe Modulation vor uns, aber in andrer Akkordlage. Jene Täuschung ist nicht vorhanden und das Widerverhältniss tritt stärker hervor, obwohl bei der nahen Verwandtschaft von *C* und *G*dur keineswegs zu herbe. Nur bei c überzeugen wir uns, wie viel gelinder dieselbe Modulation in unser Gehör eingeht, wenn der Querstand vermieden wird*).

Aehnlich verhält es sich, wenn das querständige Verhältniss in Akkorden eintritt, die zu verschiednen, unterscheidbaren Sätzen oder Gliedern gehören. Hier



bilden im ersten Beispiele vier und vier Akkorde einen Satz für sich, und desshalb finden wir das querständig eintretende *cis* nicht in Widerspruch mit dem *c*, das im vorigen Satze von einer andern Stimme angegeben ward. Im zweiten Beispiel fassen wir je zwei Akkorde als ein Glied und ertragen das *cis* im zweiten Glied als einen gleichsam neuen Eintritt. Wenn in beiden Fällen gleichwohl der querständige Ton schärfer empfunden wird, so dient er nur, die Abschnitte deutlicher zu bezeichnen. Dasselbe findet in nachstehenden Sätzen statt.

*) In den vorstehenden und nächstfolgenden Beispielen erscheinen mancherlei bisher (bis zu S. 199) noch nicht erklärte Tonverbindungen. Man halte vorerst das an ihnen fest, was sie eben hier beweisen sollen, und erwarte die nähere Verständigung von spätern Abschnitten.

(Mozarts Ouv. zu *Cosi fan tutte.*)



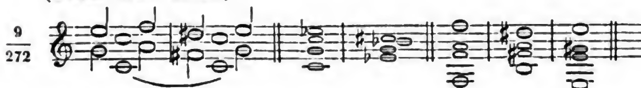
Von hier aus wird begreiflich, dass der Querstand in all seiner Herbigkeit uns sogar willkommen, der einzig rechte Ausdruck sein kann, wenn es gilt, eine Stimme oder einen Ton scharf, entscheidend, — durchschneidend einzuführen. Als Beispiel diene eine, in neuerer Zeit von deutschen und französischen Kunstgelehrten (wie früher von verweichlichten Italienern) vielbesprochne Stelle aus der Introduktion zu einem Mozart'schen Quartett, in *C*dur. Mozart beginnt so:



in einer dunkeln Weise, ehe er sich in das frische *C*dur wirft. Die zweite eintretende Stimme lässt uns ungewiss, ob *c—f—as* (*F*moll) oder *c—es—as* (*As*dur) erscheinen werde, die folgende Stimme entscheidet für das letztere, — und mit dem nächsten Eintritte (der Oberstimme) zerreisst Mozart diese Harmonie, hält uns wieder in peinlicher Ungewissheit, — um sich endlich auf dem sechsten Viertel entschieden nach *G*dur, der Dominante des Haupttons (und von da weiter) zu wenden. Wer sieht nicht, dass dieser einschneidende Ton — er bildet einen Querstand gegen das unmittelbar vorhergegangne *as* der zur zweit eingetretnen Stimme — eben der Idee des Tondichters ganz eigen und unentbehrlich ist? Hätte Mozart das zuerst erscheinende *as*, oder das dagegen tretende *a* missen, oder letzteres nur verzögern wollen: so wäre der Sinn seines Satzes, — und im letztern Falle zugleich die strenge Folgerichtigkeit seiner Stimmeintritte, die Viertel auf Viertel treffen, verloren gewesen.

Daher sind auch Querstände wohl angewendet, wenn man, zumal in langsamer Harmoniefolge, scharfe und gewichtige Modulationen braucht, z. B.

(Hummel *B*dur-Messe.)



oder in dieser Stelle aus dem Adagio eines Quartetts von J. Haydn,



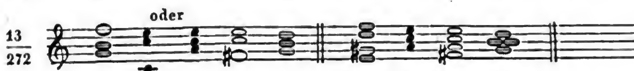
oder endlich in dieser Stelle aus **Beethovens** heroischer Symphonie *).



Auch bei schnell auf einander folgenden Modulationen —



wird, zumal bei fliessender Stimmbewegung, der Querstand *nicht* widrig bemerkt werden, da der Modulationswechsel den Hörer zunächst beschäftigt und dergleichen Fortschreitungen (die, wie wir später sehen werden, auf Auslassung der Auflösungs-Akkorde



beruhen) schon von selbst eine gewisse Fremdheit an sich haben, der der Querstand wohl entspricht.

Und so begreifen wir zuletzt auch, wie man Querstände sich gefallen lässt, die für sich allein betrachtet in der That fremd und widerspruchvoll auftreten, aber die unvermeidliche Folge einer in ihrer Ganzheit wohlgebildeten und zusagenden Stimmführung sind. Für zahllose, in den Werken aller Meister sich darbietende Fälle dieser Art stehe hier nur eine Stelle **) aus der *C*mollfuge im zweiten Theile von **Bach's** wohltemperirtem Klavier.

---

*) Aus dem Finale. Partitur bei Simrock in Bonn (S. 194).

**) Ein hierher gehöriges Beispiel ist (zu anderm Zweck) im dritten Theil des Lehrbuchs, No. 467, mitgetheilt.



Man sieht sehr wohl, dass die Querstände der mit † bezeichneten Noten nicht hätten vermieden werden können, wenn Bach nicht sein Hinaufdringen von *d* nach *es*, *e*, *f*, *fis*, *g* und dann von *g* nach *as*, *a*, *b*, *h* in der Unter- und Mittelstimme hätte opfern, oder die Oberstimme hätte verderben wollen.

Bis hierher haben wir den Querstand nur in zwei unmittelbar auf einander folgenden Harmonien beobachtet. Allein auch über einen Zwischen-Akkord hinweg kann sich ein solches Widerverhältniss geltend machen, und wir nennen es dann einen uneigentlichen Querstand. Hier —

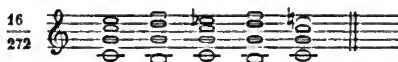


sehen wir eine Reihe solcher Bewegungen*) vor uns, die allesammt sich als querständige fühlbar machen, die ersten (a und b) weniger, weil der Querstand sich in einer Mittelstimme verbirgt, die folgenden (c und d) schärfer, weil der Querstand in den Aussenstimmen liegt.

Warum hebt hier der Zwischenakkord das Missfällige des Querstandes nicht auf? Erstens weil die fliessenden Stimmen *es*, *d*, *c*, — *g*, *f*, *e* u. s. w. sogleich als eng zusammengehörige Sätze erkannt werden, und man von *es*, *d*, *c* ebensowohl, als früher von *es*, *c* annimmt, es sei eine nicht in *C*dur (wie *g*, *f*, *e*), sondern in *C*moll stehende Melodie. Daher machen die Sätze e und f, in denen kein Zwischenakkord, sondern ein Paar willkührliche Zwischentöne (*f* — *d*) sich einmischen, keinen günstigern Eindruck.

*) Ein hierher gehöriges Beispiel aus der Matthäischen Passion von Seb. Bach ist Theil 3 des Lehrbuchs, No. 517 S. 512, zu finden.

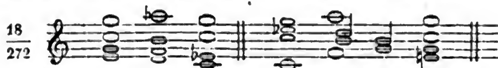
Zweitens, weil der Dominant-Akkord (oder gar blosse Zwischentöne) kein genügendes Mittel ist, Moll und Dur — denen er gemeinschaftlich angehört, zu scheiden. Schon ohne Querstand wäre der blos durch den Dominant-Akkord motivirte Wechsel der Tongattung —



nach dem S. 183 bis 188 Bemerkten nicht scharf genug bezeichnet, und man würde im Allgemeinen eine weitere Umschreibung des Uebergangs,



oder einen den Wechsel schärfer bezeichnenden Akkord



wohl vorzuziehen finden. Wenn nun der Dominant-Akkord schon bei unverfänglicher Stimmführung eine zu schwache Scheide für Dur und Moll und ihre Harmonien ist, so muss er noch viel weniger genügen, ein querständiges Verhältniss zu bedecken. Daher möchten auch wohl die Querstände in den letzten zwei Beispielen (unter Vermittlung der Nonen-, oder aus ihnen abgeleiteten Septimen-Akkorde) weniger Befremdendes haben, als die vorigen (denn die Zwischenakkorde bereiten kräftig auf den Tonwechsel vor) oder vielmehr: diese Fortschreitungen sind gar nicht mehr für querständig zu achten.

L.

Zum dritten Abschnitte.

Seite 209.

Hier, am Schlusse der reichsten Folgen von Septimen- und Nonen-Akkorden wollen wir noch einen Ausdruck und eine Regel zur Sprache bringen, die in der frühern Lehrweise sich sehr wichtig machten, nach unsrer Betrachtungsweise aber nur zur Erwähnung kommen, um die Besorgniss einer Unvollständigkeit der Lehre von dem Lernenden abzuwenden.

Man unterschied nämlich konsonirende und dissonirende Intervalle, konsonirende und dissonirende Akkorde. Oktave,

grosse Quinte und Quarte, grosse und kleine Terz und Sexte hiessen konsonirende, alle übrigen dissonirende Intervalle, oder — jene **Konsonanzen**, diese **Dissonanzen**; der grosse und kleine Dreiklang mit ihren Sext- und Quartsext-Akkorden hiessen konsonirende, alle übrigen dissonirende Akkorde. Und nun stellte man die Regel auf: alle Septimen und Nonen in Septimen- und Nonen-Akkorden müssten vorbereitet werden. Diese Vorbereitung aber sollte darin bestehen, dass der dissonirende Ton in einem vorhergehenden Akkorde bereits als ein konsonirender vorhanden gewesen sei, z. B. die Septime in *g—h—d—f* zuerst als Oktave in *f—a—c*, oder als Terz in *d—f—a* u. s. w.

Ohne uns hier*) in eine vollständige Kritik dieser Regel einzulassen, wollen wir ihren Grund fassen und von da aus erkennen, was an ihr wahr ist. Der Grund war: dass jene sogenannten Dissonanzen als das Anreizende und in sofern gewissermaassen Befremdende in ihren Akkorden empfunden wurden, und dass die Akkorde selbst nicht so beruhigend wirken, als der grosse Dreiklang. Allerdings wird dieses Auffallende oder Anregende gemildert, wenn der anreizende Ton schon zuvor in ruhigerer Weise aufgetreten ist, oder wenn wenigstens der auffallende Akkord in sicherer Verbindung mit der vorhergehenden Harmonie erscheint; auch wir haben die Wahrheit anerkannt, dass eine wohlverbundne Harmonie einheitsvoller und milder wirkt.

Allein die Tonkunst hat ja nicht den Zweck, etwa alle mildesten Tonverbindungen herauszusuchen; sie hat Ideen und Empfindungen der mannigfachsten Art auszusprechen, und bedarf dazu aller möglichen Tongestaltungen, der härtesten und fremdesten, wie der weichsten und nächsten. Es kann ihr also bisweilen, — oft nöthig sein, die sogenannten Dissonanzen auf das Mildeste vorzubereiten, oft aber auch: sie scharf, plötzlich, unvorbereitet eintreten zu lassen; jede allgemeine Regel (ausser dem allgemeinsten Gesetz, überall zweckgemäss zu handeln) ist hier Irrthum.

Daher ward auch jene alte Regel fortwährend von den Komponisten thatsächlich widerlegt und von den einsichtigern Lehrern durch mehr und mehr Ausnahmsfälle oder Lizenzen beschränkt. Man fand, dass nicht immer die Dissonanz vorbereitet sein müsse, sondern es oft genüge, wenn nur der Grundton, oder auch ein andres Intervall des dissonirenden Akkordes zuvor dagewesen, — das heisst also: wenn die Harmonie eine überhaupt verbundne sei. Man fand ferner, dass nicht alle dissonirenden Akkorde in gleichem Grade der mildernden Vorbereitung bedürften, und liess sich vor

---

*) Diese und manche ähnliche Erörterung ist in der Schrift: „Die alte Musiklehre im Streit mit unsrer Zeit" ausführlicher gegeben.

Allem den freien Eintritt (die Unterlassung der Vorbereitung) des Dominant- und verminderten Septimen-Akkordes gefallen*).

Wir bedürfen dieser Regeln und Gestattungen nicht mehr. Wo wir es Recht finden, wissen wir schon die Harmonie zu verbinden; wo es der Idee unsers Tonstücks entspricht, wollen wir jeden beliebigen Akkord unvorbereitet einführen. Ist uns aber in einem besorgtern Augenblicke dennoch ein Zweifel aufgestiegen, ob nicht ein Akkord vor dem andern eine sorgsamere Behandlung verdient: so weiset uns der Gang unsrer Harmonieentwickelung selbst auf die Akkorde, wo dies der Fall sein könnte; denn wir haben ja stets bei dem Einfachsten und Nächstliegenden begonnen und uns allmählig zu dem Fernern hinbewegt. Wir wissen daher schon, dass nächst dem grossen und kleinen Dreiklange mit ihren Umkehrungen erst der Dominant-Akkord, dann der verminderte Dreiklang, dann beide Nonen-Akkorde nebst den von ihnen abgeleiteten Septimen-Akkorden, zuletzt die willkührlich gebildeten Septimen-Akkorde und Nonen-Akkorde, und zwar jeder Akkord mit seinen Umkehrungen, gekommen sind, und dass die Akkorde um so fremder und auffallender werden, je weiter wir in der Entwickelung fortgeschritten sind. Nur die vom grossen und kleinen Nonen-Akkord abgeleiteten Septimen-Akkorde erscheinen einigermaassen bequemer, als die mit Tönen schwer beladnen Nonen-Akkorde. Soll sich also unsre Harmonie lind entfalten, so werden die je fernern Akkorde um so sorgsamer zu verschmelzen sein. Doch am rechten Orte darf uns der Muth nicht fehlen, auch die fernsten kühn, frei, unvorbereitet einzuführen.

*) Hier und anderwärts hilft man sich dann auch wohl mit einer Art von Ausrede oder Ausflucht, die freilich nur aus einer oberflächlichen Ansicht vom Wesen der Kunst hergenommen und oft genug widerlegt ist, gleichwohl aber da und dort sich wieder laut zu machen sucht. Man unterscheidet nämlich zwischen freiem und strengem Styl, bestimmt den letztern besonders für Kirchenmusik, und will in ihm alle Regeln (z. B. auch die von der Vorbereitung der Dissonanzen) auf das Strengste befolgt haben, im freien Styl aber von dieser Strenge nachlassen. Als wenn jene Regeln, wenn sie nur überhaupt richtig wären, nicht, wie für Kirchenmusik, so für jede andre recht und nöthig sein müssten! Und, als wenn die Kirchenmusik nicht aller Mittel der Musik ebensowohl bedürfte, wie jeder andre Zweig der Tonkunst, um der unermesslichen Aufgabe gewachsen zu sein, die ihr gesetzt ist! — Doch dies muss, wie gesagt, anderswo näher geprüft werden. Jetzt wollen wir nur nach reichstem Besitz aller Formen und freiester Herrschaft über sie trachten. Vergl. d. allg. Musiklehre, dritte Ausgabe, S. 288.

M.

Zum vierten Abschnitte.

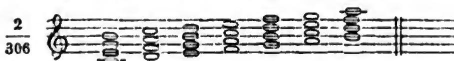
Seite 215.

Es ist hier wohl am Ort, einen Rückblick auf die von einem Theil der frühern Theoretiker (namentlich von Gf. Weber und mehrern seiner Nachfolger) beobachtete Weise der Akkordlehre zu werfen. Wir wenden uns dabei an Weber, der, durch Wissenschaftlichkeit und scharfen Verstand ausgezeichnet und vielfach verdient, wohl das Recht hat, als Repräsentant seiner Wegesgenossen zu erscheinen; auf die Einzelheiten, in denen Einer derselben Richtung von dem Andern abweicht, kann hier nichts ankommen.

Gegenüber dem Bestreben einer systematischen Entwickelung, wie wir sie unternommen haben, begnügte sich Weber (und seine Seite) damit, die Harmonien, die sie vorfanden, nebeneinander und gleichzeitig mit einander aufzustellen. Weber ging dabei von der Tonleiter aus, stellte zuerst auf den Stufen der Durtonleiter alle aus ihr zu bildenden Dreiklänge,



dann alle Septimen-Akkorde



auf und überlieferte auf diesem Wege, dessen weiterer Verfolg hier nicht weiter zur Betrachtung kommt, dem Schüler die Harmonien in Masse.

Selbst wenn man an der Möglichkeit einer systematischen Entwickelung zu verzweifeln Ursache gehabt hätte, wäre dieses Verfahren doch aus methodischen Gründen nicht zu billigen gewesen. Die richtige Methode einer auf Anwendung und Ausübung hinarbeitenden Lehre fodert, dass man den Stoff theile und in jedem Moment der Unterweisung nur soviel überliefre, als eben jetzt zur Anwendung kommen kann. Also schon aus diesem — wenn gleich nur äusserlichen Grunde müsste der Stoff getheilt, es müsste das Leichtere, oder Näherliegende, das zunächst oder zumeist Brauchbare und Nothwendige hervorgesucht werden. Und da wär' es keine Frage, dass der grosse und kleine Dreiklang nebst dem Dominant-Akkord allen übrigen Harmonien vorangehen müssten; man durchlaufe nur — ohne Rücksicht auf Kunstgesetze, blos dem reinen Thatbestand nachforschend — eine Reihe von Kompositionen beliebiger Gattung, und beobachte, wie viel hundert- ja tausendmal

die drei letztgenannten Harmonien eintreten gegen eine einzelne Anwendung der übrigen, — und wie viel seltner namentlich diejenigen Harmonien erscheinen, die sich nach unserm System als die entlegensten karakterisiren.

Unsre Akkordlehre ruht aber in der That auf einem tiefern Grund, als auf der blos äusserlichen Berechnung der Lehrklugheit oder Methode; sie wagt, sich als wirkliches System hinzustellen und nur hierdurch ist auch die treffendste Methode erlangbar. Ihre Systematik beruht darauf, dass sie bei den einfachsten Tonverhältnissen anknüpft und sich Schritt für Schritt nur durch das fortschreitende und stets sich erweiternde Bedürfniss der Sache selbst weiter führen lässt. Der Theoretiker einer spätern Zeit, der den Kunststoff schon massenweise verarbeitet vorfindet, kann freilich nach seinem Belieben entweder diese oder jene Einzelheit hervorziehen und voranstellen (so beliebte es einem neuern Theoretiker, den verminderten Dreiklang dem Dominant-Akkorde voranzusetzen) oder (wie Weber) ganze Massen von Akkorden, oder gar den ganzen Vorrath derselben auf einmal hinzulegen. Aber der Mensch in seiner künstlerischen Thätigkeit konnte nicht so verfahren, die Kunst konnte nicht so beginnen und fortschreiten. Wenn auch dem künstlerischen Erfinder, der die ersten Schritte that in das Feld der Harmonie, das Verhältniss der Töne, die Richtigkeit und Zusammengehörigkeit der ersten Akkorde nicht wissenschaftlich festgestellt war, so empfand er es doch; sein Gefühl lieferte ihm dasselbe Resultat wie den Spätern Gefühl und Wissenschaft. Der rechnende und klügelnde Verstand hätte — etwa auf der Jagd nach neuen Tonformen — allenfalls früher die entlegnern als die nächsten Gestaltungen hervorziehen können; das Gefühl aber muss sich und dem Wesen der Kunst getreu bleiben, so gewiss diese nicht ein Produkt des rechnenden Verstandes gewesen ist, oder je sein kann, sondern aus dem Schoosse des unmittelbaren Empfindens — das sich aber zum höhern Bewusstsein erheben kann und muss — geboren ist und stets neu geboren wird.

Diese Betrachtung nun bleibt einem andern Orte*) zur völligen Erledigung aufbewahrt. Hier, in dem praktischen Lehrbuche, geben wir noch einen praktischen Erweis für unsre Entwickelung. Wir fassen ihn in fünf Punkte zusammen.

Erstens. Die natürliche Harmonie haben wir fruchtbar, zeugungsfähig gefunden. Wie aus dem Urton (gleichviel, welchen wir dafür annehmen) die erste Harmonie, der Durdreiklang hervortritt, so aus diesem der Dominant-Akkord, aus diesem der Nonen-Akkord, beide mit ihrem Anhang von abgeleiteten (durch Weglas-

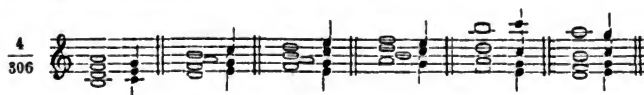
*) der Musikwissenschaft.

sung der Grundtöne gewonnenen) Akkorden. Dagegen führen die nicht natürlichen, sondern gemachten Akkorde — wie berechtigt und nothwendig sie auch im fernern Verlaufe der Kunst erscheinen mögen — nicht weiter. Selbst aus dem ersten und wichtigsten derselben, aus dem Mollدreiklang, hat kein weiterer Akkord erwachsen können. Man kann ihm allerdings eine oder zwei Terzen zufügen, z. B. aus *c—es—g* ein *c—es—g—b* oder *c—es—g—h* machen. Allein dies ist nur ein willkührlicher, mechanischer Fortbau nach dem Vorbild, aber ohne die innre Nothwendigkeit des natürlichen, wie schon die Verhältnissreihe beider zeigt.

Zweitens. Die Harmonien sind in ihren Umkehrungen um so brauchbarer, je näher sie dem Ursprung stehen. Der Dominant-Akkord vollbringt seine naturgemässeste Fortschreitung in allen Umkehrungen und Lagen



mit gleicher Flüssigkeit und Annehmlichkeit, während schon der nächste Septimen-Akkord



in seinen Umkehrungen oder Lagen nicht ohne Auswahl angewendet werden kann, wenn nicht ein Theil der Annehmlichkeit*), die dem Grund-Akkorde eigen, eingebüsst werden soll. Wie man in No. $\frac{3}{306}$ in den Sext- und Quartsext-Akkord gegangen, wird nicht gemissbilligt werden; dagegen würde man statt den in No. $\frac{4}{306}$ gebrauchten Weisen (mit Ausnahme der letzten) wohl diese



vorziehen. Die Bedenklichkeiten bei mancher Lage der Nonen-Akkorde in ihren Umkehrungen ist schon S. 164 zur Sprache gekommen; der verminderte Septimen-Akkord dagegen zeigt sich zwar in seinen Umkehrungen gefügig, aber diese sind der karakte-

---

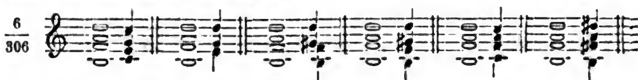
*) Nur so allgemein kann im Allgemeinen geurtheilt werden; aus besondern Gründen können die fremdern Wege den Vorzug verdienen. Aber die Grundlegung eines Systems geht eben vom Allgemeinen aus; erst aus und nach diesem folgt das Recht des Besondern.

ristischen Bedeutsamkeit andrer Umkehrungen wieder nicht theilhaftig, weil sie sich von der Grundstellung des verminderten Septimen-Akkordes auf andern Grundtönen (S. 210) nicht unterscheiden.

Drittens. Die je näher dem Ursprung stehenden Akkorde sind meist auch am freiesten in ihren Bewegungen. Hier steht obenan der Durdreiklang, der frei nach jedem andern Akkorde schreiten kann, sofern nur nicht dadurch falsche Stimmfortschreitungen entstehn oder die Harmonie zusammenhanglos wird. — An dieser Freiheit nimmt der Molldreiklang Theil und geht in so fern selbst dem Dominant-Akkorde vor; er verdankt das seiner dem Durdreiklang nachgebildeten Gestalt, die ihn fähig macht, als tonischer Dreiklang ein Moment der Ruhe (S. 209) zu sein. Dass er aber hierin dem Durdreiklang nachsteht, dafür giebt es ein sprechendes Zeugniss. Sehr häufig werden Mollkompositionen mit dem Durdreiklang geschlossen (das Umgekehrte geschieht nie oder nur in äusserst seltnen Fällen) und eine Zeitlang achtete man nur diesen Schluss für wahrhaft befriedigend, ja schloss — wenn der Durdreiklang nicht zusagte — lieber mit weggelassner Terz*), als mit dem Mollakkorde.

Von allen fernern Akkorden ist der Dominant-Akkord der gewandteste; wir haben nächst seiner ursprünglichen Bewegung in die tonische Harmonie eine ganze Reihe andrer Fortschreitungen aufzuzählen gehabt und dieselben keineswegs erschöpft. Der verminderte Septimen-Akkord schliesst sich ihm besonders dadurch zunächst an, weil er sich in mehr als einer Weise in einen Dominant-Akkord überführen lässt. Er scheint ihn sogar zu überbieten; aber nur darum, weil er vierfach ist, weil wir jeden verminderten Septimen-Akkord enharmonisch in drei andre verwandeln können. Der aus dem grossen Nonen-Akkord abgeleitete Septimen-Akkord hat auch mehrere Bewegungen; z. B.

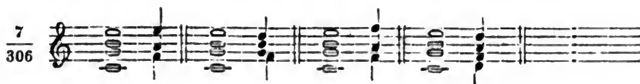
6/306



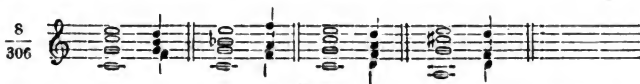
während die Nonen-Akkorde schon durch die Tonmasse an mannigfachern Wendungen gehindert werden. — Die umgestalteten (sogenannten willkührlichen) Septimen-Akkorde dagegen erscheinen an ihren Ursprung (S. 205) so gebunden, dass sie am annehmlichsten und fügsamsten in ihrer Folge als Gang aus einem der natürlichen Akkorde in den andern auftreten und abweichende Wendungen, z. B.

---

*) So Mozart im ersten und mehrern Sätzen seines Requiem.

7/306


zwar möglich, aber weniger erfolgreich und annehmlich erscheinen, als andre auf dieselben Punkte gehende Akkordwendungen, z. B.

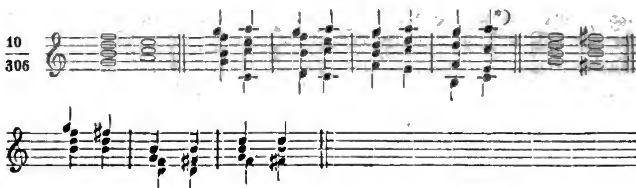
8/306


Viertens. Der Vorzug der natürlichen Gestaltungen tritt besonders klar in der harmonischen Figuration hervor, die wir erst später, S. 399, im Laufe der systematischen Entwickelung werden kennen lernen. Durch dieselben wird der Akkord in melodische Form aufgelöst, seine Intervalle treten nicht gleichzeitig, sondern nach einander hervor und werden um so deutlicher empfunden. Vergleicht man nun dieselbe Figuration in ihrer Anwendung auf verschiedne Akkorde, z. B.

9/306

so stellt sich die Flüssigkeit und Ebenmässigkeit der vorangehenden Gestaltungen um so klarer heraus.

Fünftens endlich führen wir denselben Nachweis auch aus den nächsten und fernerliegenden (ausnahmsweisen) Bewegungen des Dominant-Akkordes. Seine erste und wesentliche Bewegung in den tonischen Dreiklang vollführt er in allen Umkehrungen (S. 129) mit gleicher Leichtigkeit und Annehmlichkeit. Dasselbe wird sich, — wie hier



ein Paar Beispiele zeigen, nicht von den ausnahmsweisen Auflösungen — wenigstens nicht ohne erleichternde Lage behaupten lassen.

Wir wollen übrigens bei dieser Ausführung von unsern stets festgehaltnen Grundsätzen nicht abfallen, dass keine Kunstgestalt (S. 15) zu verwerfen, sondern jede nach ihrem Sinn für künstlerischen Zweck anwendbar und dann die rechte ist, — und dass die Kunst nicht auf den Zweck der Annehmlichkeit, sinnlicher Wohlgestalt, leichten Fasslichkeit (S. 477 u. A.) beschränkt ist, sondern dass ihr mehr und höhere Zielpunkte gesetzt sind. Der höhere Grad von Einfachheit, Fasslichkeit, Annehmlichkeit sollte hier nur die grössere Nähe der Gestaltungen zum Ursprung aller bezeugen und damit einen neuen — wenn auch nur beiläufigen Erweis von der Richtigkeit unsrer Harmonieentwickelung geben.

N.

Zum sechsten Abschnitte.

Seite 225.

Hier, wo wir endlich auch an einen einzelnen Ton Modulationen knüpfen, bietet sich günstige Gelegenheit zu einem Rückblick auf die ältere Theorie.

Diese knüpfte die Modulationslehre an einen Ton, der die Kraft haben sollte, aus einer Tonart in die andre überzuleiten und desswegen Leitton genannt wurde; Leitton aber sollte die siebente Stufe**) der Tonleiter, also Leitton von *C*dur oder *C*moll z. B. sollte *h* sein. Wenn nun der Leitton einer Tonart einträte, dann — so war die Annahme — würde durch ihn die Tonart bezeichnet, also eingeführt.

---

*) Hier überall möchte *g* lieber liegen bleiben und statt *a — c — e* ein *c—e—g* bilden.

**) Da sie einen Halbton unter der Tonika liegt, so hiess sie auch *subsemitonium modi*. — Bei den Franzosen ist ihr Name *note caracteristique*.

Warum wurde nun gerade die siebente Stufe als Leitton angesehn? Weil sie die Tonart von der eine Quinte tiefer liegenden unterscheidet; *h* unterscheidet *C*dur von *F*dur, sollte also die erstere Tonart bezeichnen und damit einführen*). Hier konnte jedoch nicht lange unbemerkt bleiben, dass die siebente Stufe ihre Tonart nur von der eine Quinte tiefer liegenden unterscheidet. *H* unterscheidet zwar die Tonleiter *C*dur von der *F*dur-Leiter, nicht aber von *G*, *D*dur u. s. w. Wollte man von *F*dur nach *C* gehen, so war es vielleicht möglich, dies durch den Leitton *H* zu bewirken; wollte man aber von *G*, *D*dur u. s. w. nach *C*, so konnte das unmöglich durch *h* bewirkt werden, da dieses in den Tonarten *G*, *D* eben so wohl heimisch ist, als in *C*, mithin kein Unterscheidungs- und Uebergangsmittel sein kann.

Man musste also für abwärts schreitende Modulationen (Modulationen in tiefer liegende Tonarten) einen zweiten Leitton annehmen. Dies musste die vierte Stufe der neuzuerreichenden Tonart sein, z. B. *b*, wenn man von *C*dur nach *F*dur gehen wollte.

Allein auch das konnte nicht genügen. Es musste (S. 177) klar werden, dass jeder einzelne Ton ohne allen Einfluss auf Bestimmung der Tonart eingeführt werden kann, dass es also eines kräftigern Mittels, — einer Harmonie bedarf, um in eine neue Tonart überzuführen. Und so wurden wir denn Schritt für Schritt auf den Dominant-Akkord und seinen Anhang geleitet.

Selbst in unsern Modulationen mit liegenbleibenden Tönen oder vermittelnden Gängen ist nicht der Ton (etwa als ein Leitton) das Modulationsmittel, sondern die an ihn gehängte Harmonie.

O.

Zum neunten Abschnitte.

Seite 241.

Wir haben auf diesem Punkte die Entfaltung der Harmonie, soweit dieselbe aus ihrem eignen Ursprunge vor sich geht, vollstän-

*) Auch desswegen schon wollte man sie Leitton nennen, weil sie in melodischer Anwendung nothwendig (!) in die Tonika über ihr führe. „Man singe nur“ — sagte die Lehre — „*c*, *d*, *e*, *f*, *g*, *a*, *h* — und man wird fühlen, dass *c* folgen muss. So übereilt wurde oft beobachtet. Dass man mit der Tonfolge *c*, *d*, *e*, *f*, *g*, *a*, *h* — nicht befriedigt sein konnte (vergl. S. 23) beweist noch nicht, dass das höhere *c* folgen müsse; es konnte umgekehrt werden, — *c*, *d*, *e*, *f*, *g*, *a*, *h*, *a*, *g*, *f*, *e*, *d*, c oder *e*; man konnte von Haus aus abwärts gehen, — *c*, *h*, *a* u. s. w.

ständig bewirkt und fortwährend in Anwendung gebracht. Bei diesem letztern Geschäfte sind uns auch die Gesetze, nach denen die Stimmen sich innerhalb der Akkorde und durch sie hin bewegen, klar geworden. Auf dem jetzigen Ruhepunkte wollen wir noch einmal den wichtigsten Moment in dieser Angelegenheit,

das Verhältniss der Stimmen in ihrem Fortschreiten miteinander,

genauer erwägen.

Schon Seite 87 haben wir wahrgenommen, dass zwei Stimmen, wofern nicht die eine als blosse Verdopplung oder Verstärkung der andern gelten sollte, nicht wohl miteinander in Oktaven — ferner S. 89, dass sie nicht wohl mit einander in Quinten gehen können. Allein wir haben schon damals angemerkt, dass nicht alle Oktav- und Quintenfolgen verwerflich wären. Wenn sich nun deren in der That in den Werken aller Meister finden, wenn wir sogar in strenger systematischer Entwickelung in No. 406 auf Quintenfolgen geführt werden: so können wir uns mit einem kahlen Verbot nach der Weise der ältern Theoretiker nicht für immer befriedigt und abgefunden erachten. Es will wenig sagen, wenn man von irgend einem Verhältnisse, z. B. einer Quintenfolge, behauptet: es sei missfällig, es klinge nicht gut. Will man in der Kunst nur dem Gefälligen, Sinnlich-Wohlthuenden nachstreben*), so sinkt sie zu einem Sinnenkitzel herab; und der Geist hört auf, an ihr einen andern als den oberflächlichsten Antheil zu nehmen. Wir wissen aber, dass die Kunst uns einen gar andern Inhalt zubringt, dass sie eben so wenig blos sinnlich ist, als der Mensch blos Körper.

Wenn also unserm Sinn irgend ein Verhältniss auffallend, anreizend oder abstossend wird: so können wir bei dieser flachen Bemerkung nicht ruhen; wir fragen: welcher Sinn, welcher geistige Inhalt in diesem Verhältnisse lebt, was es uns ausspricht? Für diesen Sinn ist dann das Verhältniss eben das Rechte, für einen andern freilich das Nicht-rechte. So begreifen wir, dass eine Quintenfolge an einem Orte das einzig Rechte, an einem andern das durchaus Falsche sein kann; am letztern Orte müssen wir sie vermeiden, am erstern würden wir falsch handeln, wenn wir statt ihrer etwas Anderes setzten.

Nun haben wir schon zweierlei unserm Sinn auffallend gefunden: wenn Stimmen mit einander in Oktaven, und, wenn sie mi

*) Und was ist denn gefällig, sinnlich wohlthuend? Dem Einen dies, dem Andern etwas Andres; heut unter diesen Umständen jenes, morgen unter andern Umständen dieses! So wenig zu allen Speisen blos Zucker oder Salz passt, so wenig will man selbst zur blossen Vergnügung des Sinnes stets nur das Weichere oder Strengere, Fremdere oder Gewohnte.

einander in Quinten gehen. Es fragt sich also: sind Oktaven- und Quintenfolgen überall und gleichmässig widrig? — sind vielleicht überhaupt Folgen gleicher Intervalle in den Stimmen missfällig? — oder vielmehr: was spricht sich in einem solchen

Parallelismus der Stimmen

(wie wir das Fortschreiten der Stimmen in gleichen Intervallen nennen können) aus? — Wissen wir die letzte Frage zu beantworten: so wissen wir auch, wo der Parallelismus an seinem Ort ist.

Erschöpfend kann diese Untersuchung hier nicht statt finden. Es müsste erst ergründet werden, welches der Sinn jedes Intervalles, z. B. der Quinten, sei, ehe man darlegen könnte, welcher Sinn in einer Folge solcher Intervalle sich ausspricht. Diese Ergründung gehört aber nicht in die praktische Kompositionslehre, sondern in die Musikwissenschaft; und die erstere kann nur soviel zur Ansprache bringen, als sich auf das unmittelbare Empfinden und Anschauen eines Jeden bauen lässt. Dies genügt aber auch für den Zweck der Kompositionslehre und in Verbindung mit den sonstigen in ihr enthaltnen Anleitungen vollkommen. Dann kommt auch sehr viel auf Klangverschiedenheit und Schallkraft des Musikorgans oder der Organe an, die einen Parallelismus auszuüben haben; bei schneller verhallenden oder fein und leicht intonirenden Instrumenten, wie Klavier und Geige, kann Manches hingehn, was bei Instrumenten von festerer und gefüllterer Ansprache (Blasinstrumenten) auf- oder sogar missfällt. Schon die blosse Klangverschiedenheit kann, indem sie den Antheil auf sich zieht, einen sonst bedenklichen Parallelismus begünstigen. Beide Verhältnisse wirken bei den weiterhin zu erwähnenden Gluck'schen Quinten mit.

Im Allgemeinen ist nun über jeden Parallelismus der Stimmen zu sagen, dass zwei in gleichen Intervallen mit einander fortschreitende Stimmen einander ähnlicher, unter einander einiger sind, als verschieden gehende. Daher gelten zwei oder mehr mit einander in Oktaven gehende Stimmen (S. 53)



für einen einstimmigen Satz; daher sind Oktavenfortschreitungen innerhalb der Harmonie früher (S. 87) fehlerhaft genannt worden; denn die eine der Oktaven machenden Stimmen will und soll für eine besondre gelten, ohne es zu sein. So giebt es ferner (wie wir in Duetten oft genug hören können) nächst den erlaubten Oktaven keinen einträchtigern Gang der Stimmen, als mit einander in Terzen oder Sexten.

Auch in mehrstimmigen Sätzen schliessen sich zwei in Terzen

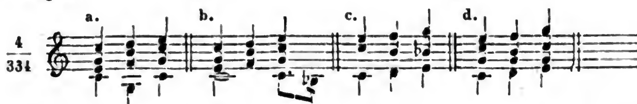
oder Sexten mit einander gehende Stimmen, z. B. hier die erste und zweite —



am innigsten an einander an; sie wollen gleichsam für sich als ein Einiges gelten. Daher wird ein ganzer Satz durch Aussenstimmen, die mit einander parallel gehen, zu festerer friedlicherer Einigkeit verbunden, wie z. B. Händel in dem bewegten Halleluja-Gesang in seinem Messias die Worte: der Herr wird König sein.



durch die parallele Führung der Aussenstimmen in erhabne einträchtige Ruhe versenkt. Daher ist ein paralleler Stimmgang auch fähig, uns über solche Fortschreitungen, die für sich allein aufreizend und verletzend sein würden, gelind hinwegzuführen. So trug schon in No. 126 der parallele Gang der ersten und dritten Stimme das Seinige bei, uns über die regelwidrige Führung der Terz oder Septime zu beruhigen, und so sind auch folgende Sätze zu rechtfertigen;



die beiden ersten (a, b) stimmen im Wesentlichen mit No. 126 überein; in c geht die Quinte in einer Aussenstimme aufwärts und das zu erwartende *e*, in das sie sich hätte auflösen müssen, erscheint in einer andern Oktave, — in dem parallelen Basse; bei d geschieht dasselbe und überdem gehen die beiden obersten Stimmen in Quinten aufwärts.

Allein nicht überall kann uns diese Eintracht und Aehnlichkeit des Stimmgangs willkommen sein, vielmehr wird man im Allgemeinen, besonders in den Aussenstimmen, eher eine karakteristisch verschiedne Führung der Stimmen vorzuziehen haben, um durch die mannigfaltige Weise der einzelnen Stimmen den innern Reich-

thum des Satzes zu erhöhen. Und endlich wird man eine zu weite Ausdehnung und zu grosse Häufung der Parallelismen, besonders in den Aussenstimmen, vermeiden müssen, wenn nicht aus der Einigkeit Einförmigkeit und Mattigkeit hervorgehen soll. Daher geben ältere Tonsatzlehrer die Regel: man solle in Chorälen den Bass nicht mit der Oberstimme in Terzen und Sexten auf- und abführen. Mit Recht besorgen sie davon Entkräftung des Satzes und Beeinträchtigung der kirchlichen Würde; nur lassen sie übereilt solche Stimmungen (z. B. die obige Händel'sche) ausser Acht, die sanftere einigere Verschmelzung, und zu diesem Zweck Parallelismus der Stimmen zulassen oder fodern.

Soviel über den Parallelismus der Stimmen im Allgemeinen. Es ist nun noch zu bemerken, in welchen Intervallen und mit welcher Wirkung zwei Stimmen mit einander gehen können. Hier kommen wir zuerst auf die

Oktavparallele,

über die das Nöthigste bereits S. 87 gesagt worden ist.

Wir haben uns dort überzeugt, dass Oktaven als blosse Verdopplung oder Verstärkung, wie in No. 57 und 102, gar kein Bedenken erregen könnten, dass es aber ein Anderes sei mit Oktaven, die von solchen Stimmen gebildet würden, welche nach ihrer Stellung für einen eignen Gang in der Harmonie bestimmt schienen, wie in No. 101 der Alt, der sich zwischen die zur Harmonie wesentlich mitwirkenden Stimmen stellte, auch bisher eine solche wesentliche Stimme gewesen, und nun blosse Oktaven zum Basse gäbe. Dieser Gedanke wird überall durchzuführen sein, wo auch Oktaven in freierer Weise aufzutreten scheinen.

Zunächst sehen wir hier



einen Satz*), in dem die dritte und vierte Stimme fortwährend in Oktaven gehen. Wir dürfen die eine als blosse Verstärkung der andern ansehen; beide sind im Wesentlichen nur eine einzige Stimme oder Melodie, so gut wie die beiden Tonreihen in No. 57; aber eine Melodie, die durch den breiten Vollklang in einer ganz andern Weise hervortritt, als durch blossen stärkern Vortrag einer

*) Auch in No. 530, d und No. 614 finden sich Mittelstimmen durch Oktaven verstärkt.

einzelnen Tonreihe. Der Komponist hat in jedem einzelnen Falle zu erwägen, ob eben hier das volle Heraustreten einer Mittelstimme zweckgemäss und dienlich ist.

Aehnliches beobachten wir in dieser Stelle aus **Mozart's** vierhändiger *D*dur-Sonate*), im Andante.



Die Oberstimme wird von der dritten Stimme in Oktaven (zwei Oktaven tiefer) verstärkt, allein — die Harmonie tritt zum **Theil zwischen** den Oktavenklang, eben wie einst in No. 101 der Tenor zwischen den Oktavengang von Alt und Bass.

Noch auffallender erscheint dieselbe Form in einem kleinen Klaviersatze (Aufenthalt, Lied aus F. Schubert's Schwanengesang, für das Pianoforte übertragen) von Fr. **Liszt**, wo zuerst Ober- und Mittelstimmen



(der Bass liegt zum Theil in den Vorschlagsnoten), dann aber Ober-, Mittel- und Unterstimme



*) Band 7 der vollständigen Werke in der Breitkopf-Härtelschen Ausgabe.



mit einander in Oktaven gehen*), während andre Stimmen dazwischen die Harmonie ausführen.

Wie sind nun diese und ähnliche Stellen (deren namentlich viele im Instrumentalsatze vorkommen und im vierten Band dieses Werkes besprochen werden) zu verstehen?

Eben wie zuvor. Die zwei Oktavstimmen bei Mozart und die zwei und drei bei Liszt sind nichts als Verdopplungen einer einzigen Stimme; sie sind eine einzige Stimme und durch ihre konsequente Durchführung wie durch den unverkennbaren Unterschied zwischen ihnen und den begleitenden Stimmen als eine solch und nichts Andres bezeichnet. Liszt sowohl wie Mozart haben dies thatsächlich erkannt und zu einer reizvollen Tongestalt benutzt; vornehmlich der jüngere Tonsetzer, während der ältere Meister nur einen beiläufigen Gebrauch von dieser Weise macht, die er übrigens in seinen Orchestersätzen häufig gebraucht.

Eine mildere Form der Oktavenfolge ist die der nachschlagenden Oktaven. Wir geben hier —

9/334



ein Beispiel von Seb. Bach**); da die Oktaven nicht gleichzeitig erscheinen und auf den eben betonten Taktheilen nur Terzen (bei a) oder Sexten (bei b) in den fraglichen Stimmen gehört werden, so haben dergleichen Führungen, wo sie Stimmfluss, Konsequenz oder gar besondre Intentionen des Künstlers befördern, noch weniger Bedenken.

---

*) Der zweite Theil dieses Satzes (Seite 6 und 7 der Haslinger'schen Originalausgabe ist noch anziehender, als der in No. 8/334 mitgetheilte erste.

**) Theil 9 der Peter'schen Ausgabe von Bach's Klavierwerken, No. III, S. 28.

Von den Oktavparallelen wenden wir uns zu den ebenfalls schon (S. 89) besprochnen

Quintparallelen,

und zwar zuerst zu der

Folge von zwei oder mehrern grossen Quinten.

Der letzte Grund für den Sinn einer solchen Fortschreitung liegt im Sinne des Intervalls selbst, auf dessen nähere Bezeichnung wir uns hier nicht einlassen, weil sie nicht hier, sondern nur in der Musikwissenschaft*) erwiesen werden kann. Wir erinnern uns aber von No. 62 her, dass die Quinte in der Entfaltung der Töne oder der Harmonie der erste neue Ton (nach dem Urton) ist, — denn die vor ihr erscheinende Oktave ist kein neuer Ton, sondern nur die Wiederholung der Grundtons in einer höhern Tonregion, — dass mithin das Intervall der Quinte, z. B.

C — und — *G*,

die erste Anlage der Harmonie, der gleichsam noch unvollendete Dreiklang

c—*g* und —*e*

ist. Ohne also auf den tiefern Sinn dieses Intervalls zu gehen, sehen wir soviel: dass es gewissermaassen einen Dreiklang vorstellt. Folgen sich nun zwei Quinten, so wird uns damit die Folge zweier Dreiklänge vorgespiegelt, und zwar so, dass der zweite ganz in derselben Weise erscheint, wie der erste. Diese hohle Wiederholung muss uns schon in Vergleich mit der normalen Entfaltung unsrer Harmonie anwidern, —

10/334

in der kein Dreiklang in gleicher Lage mit dem vorhergehenden und nachfolgenden erscheint; noch mehr aber, wenn wir ihr da begegnen, wo sie unzusammenhängenden Dreiklängen, z. B. denen auf der Ober- und Unterdominante, angehört, oder diese vorspiegelt, oder ihren Eintritt auffallender macht durch das allen Parallelbewegungen eigne Aneinanderhalten der Töne**).

---

*) Eine Andeutung enthält die allgem. Musiklehre des Verf., dritte Ausgabe S. 312.

**) Daher werden auch Quinten nicht übel empfunden, wo man überhaupt keine Harmonieentfaltung und keinen der Harmonie erschlossnen Sinn hat. Im Mittelalter ist arglos in Quinten gesungen worden; Mozart (der Vater) hörte 1771 in Venedig zwei Arme, André 1822 in Würzburg bei einer Prozession

Hiermit wird nun klar, dass und warum eine Quintenfolge missfälliger sein muss, als die andre. Quinten, die unzusammenhängende Akkorde andeuten, oder solchen angehören (wie bei a u. b)



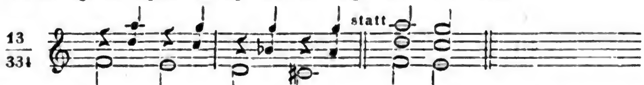
werden auffallender, oder auch widriger erscheinen, als solche, die zusammenhängende Akkorde andeuten (c) oder solchen angehören (d), zumal, wenn (wie bei e) die beiden Quinten führenden Akkorde durch einen Absatz getrennt, verschiednen Gliedern angehörig scheinen. Schon die Führung der quintenmachenden Stimmen in Gegenbewegung, wie in dieser Stelle aus der Ouvertüre zu Haydn's Jahreszeiten (S. 20 d. Partitur),



wo die beiden Unterstimmen zwei Quintenpaare,

e—a und *d—g*
a—d *g—c*

(also nächstverwandte) folgen lassen*), — dessgleichen eine Unterbrechung der Quintenfolge durch eingemischte Pausen



begütigt in einem gewissen Grad unser Gefühl, da es wenigstens einigermaassen den Zusammenhang der Harmonie löset oder verbirgt. Auch Zwischentöne, wie hier z. B.,



Männer und Kinder in Quinten singen. In alle diesen Fällen hatte man nur Bewusstsein für seine eigne Stimme; jeder sang, unbekümmert um die Andern, in seiner eignen Tonhöhe.

*) Nichts wäre leichter gewesen, als diese Quinten zu vermeiden, — z. B. durch die Führung der Mittelstimme von *e* nach *d*, von *d* nach *c*. Aber diese, wie jede sonstige Abänderung hätte die Energie der Unterstimmen gebrochen und den Satz verdorben.

heben die Wirkung der Quintenfolge auf oder mildern sie wenigstens, besonders wenn die Quinten nicht auf Taktheile, sondern auf die nicht accentuirten Taktglieder fallen, wie hier:



Man kann auch dergleichen Folgen leicht vermeiden, z. B.,



indem man (wie bei b) die zweite Quinte umgeht, oder (wie bei a und c) die beiden Quinten wenigstens nicht auf gleiche Taktheile fallen lässt, — denn nur dadurch machten sie sich in No. $\frac{10}{334}$ und noch mehr in No. $\frac{8}{334}$ fühlbar; — allein jeder wird fühlen, dass es sich hier in der That um Kleinliches und Spitzfindiges handelt und dass die eigentliche Quintenfolge in all diesen Fällen gar nicht vorhanden ist, — so wenig, wie bei unserm ersten Mittel (in No. 104), die Quintenfolge zu vermeiden.

Milder erscheinen uns ferner Quinten dann, wenn andre Stimmen uns vergewissern, dass nicht die von den Quinten vorgespiegelten Akkorde, sondern andre, zumal verbundne, einander folgen. So wird der Fall aus No. $\frac{11}{334}$ b sich hier —

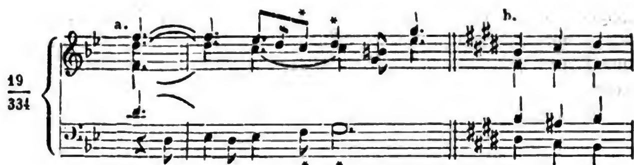


bei a, noch mehr bei b milder darstellen, da der zweite Akkord ein Dominantakkord und ein mit dem ersten verbundner geworden ist; ja, wo es auf klaren, mildhellen Zusammenklang ankäme, könnte die Schreibart bei b vor andern die Quinten vermeidenden Abfassungen unter manchen Umständen den Vorzug haben.

Noch minder verletzend erscheinen dergleichen Folgen, wenn beide Quinten, wie hier —



als Bestandtheile desselben Akkordes zusammengefasst werden können, oder eine fliessende Stimmführung, wie in diesen Sätzen —





(a aus dem Pastorale des Händelschen Messias, b Beethovens Sonate Op. 14) sie verbirgt oder vergütet; bei dem händelschen Satze wird der Ton der Oberstimme, der zum Bass die erste Quinte macht, von der zweiten Stimme festgehalten und dies verschleiert den unleugbaren Quintengang jener beiden Stimmen. Leicht liessen sich solcher Fälle viel mehr zusammenfinden, in denen der Komponist aus bestimmten Gründen von der allgemeinen Regel sich entfernt und zu diesem oder jenem Zwecke sich Quinten erlaubt, ja jedem andern Ausdrucke sie geflissentlich vorzieht. Man erkennt nun auch, dass die S. 461 erwähnten, in der ersten Harmonieweise unvermeidlich befundnen (oder durch entgegengesetzte Bassbewegung verbesserten Folgen, — dass Sätze, wie diese —



jedenfalls zu den erträglichern zu zählen wären (sofern die Quinten nächstverwandten und verbundnen Akkorden angehören) und dass sie (besonders die letztern) in einem gewissen Zusammenhang ein wohlangemessener, ja der einzig rechte Ausdruck sein können.

Soviel hier über einen Gegenstand, der von jeher die Aufmerksamkeit der Tonsatzlehrer gefesselt und durch das unaufhörliche Hin- und Widerreden bis zu krankhafter Reizbarkeit gesteigert hat, nachdem man sich einmal mit einem allgemeinen und absoluten Verbot aller Quintenfolgen übereilt hatte und nun mit dem Wirken der Künstler einmal über das andre in Widerspruch stand; — denn schwerlich giebt es Einen rechten Künstler, der nicht ir-

gendwo mit vollem Rechte Quinten gemacht hat*). Wir haben anzuerkennen, dass das Verbot seinen guten Grund hat, und dass es uns jetzt möglich sein muss, Quinten überall, wo wir wollen, zu vermeiden. Aber wir müssen eingedenk bleiben, dass hier wie überall in der Kunst mit einer abstrakten Regel nur Irrthum gesäet

*) Dass übrigens nach dem oben und anderwärts (No. 535, 540 u. s. w.) Aufgewiesenen noch manche Quinten enthaltende Kombination möglich ist, die unter gewissen Umständen der künstlerischen Intention entsprechen mag, kann, wer vorurtheilsfrei umherblickt, nicht in Abrede stellen. So wendet, um nur ein einziges Beispiel eines Meisters anzuführen, Gluck in der Schlummerscene des Rinald in Armida (Akt 2, Scene 3, S. 88 der Original-Partitur) zu wiederholten Malen diese Quinten —

an, und findet in ihnen den letzten Zug für jenes Gemälde wollüstig auflösenden Schlummers, den die Zauberin über den Helden niederthauen lässt.

Allein wir wollen beherzigen, dass solche einzig und einzeln in der Kunstwelt dastehende Züge nicht nachgeahmt und nicht gesucht werden dürfen, wenn sie nicht allen Werth, den eines genialen Apperçüs, verlieren sollen. Der Komponist hat unendlich Wichtigeres zu thun, ist von höhern und unendlich reichern Aufgaben und Zwecken erfüllt, als dass ihm die Aufsuchung eines nur in einzelnen Momenten glücklichen, und da sich entweder von selbst einstellenden oder — unwerthen Motivs gestattet wäre; der Lernende vollends hat mit der Entfaltung und Durchführung der wesentlichen und bis in das Unendliche fruchtbaren Gestaltungen in Melodie und Harmonie — und mit der Sorge, auf dem vernunftgemässen Pfade dieser Entwickelung Schritt für Schritt folgerecht vorzudringen, so viel zu thun, dass für ihn diese vereinzelten letzten Erscheinungen noch weniger Werth haben dürfen, als für den Künstler.

Bei dieser Erwägung tritt uns nun die Arbeit eines neuern Tonkünstlers, *La Romanesca, mélodie du 16me siècle, transcrite pour le Piano par F. Liszt*, eigenthümlich entgegen, Liszt ergreift die vier ersten Töne seiner Melodie und bildet daraus eine Einleitung, von der uns hier die ersten Takte angehen.

Nach einer zum Theil sehr anziehenden Darstellung des Liedes folgt ein Zwischensatz, aus welchem wir folgende Stelle

wird, dass auch Quintenfolgen unter Umständen zulässig, ja der einzig rechte Ausdruck sein können. Wir werden daher einstweilen dem allgemeinen Verbote nachkommen, um uns in der Vermeidung



zu betrachten haben.

Schon der zweite Takt in No. $\frac{23}{334}$, der Wechsel von Ober- und Unterdominantharmonie klingt uns fremd (S. 118) an. Im vierten Takte hören wir die erste Quintenfolge. Allein es sind Quinten nächstverwandter Akkorde (S. 499) und auf dem die Stimmführung ohnehin nicht so fest wie Orchesterinstrumente gebenden Pianoforte glaubt man eher, das *g* der dritten Stimme in das *a* der zweiten gehen zu hören (gleichsam als wäre *c* im Basse zweien Stimmen gehörig, von denen eine nach *F* hinab ginge), als eine Quintenfolge. So klingen diese Quinten sanft und zart, freundlicher und heller, als die einander fremden Akkorde des zweiten Taktes.

In No. $\frac{24}{334}$ wiederholen sich diese Quinten und nach einer beiläufigen Quintenfolge zwischen Tenor und Bass von Takt 1 zu 2 erklingen im letztern wieder Quinten zwischen den *G*dur und *E*moll Dreiklängen, wieder auf nahe Verwandtschaft hindeutend, ohne Zweifel aber befremdlicher, wie die vorigen. Endlich tritt dasselbe Motiv mit Quinten der Tonika und Unterdominante in Moll auf, —



fremder und trüber durch die Folge von Moll auf Moll (S. 107). Ueberall erscheinen die einzelnen Akkorde in der wohlklingendsten Lage und es scheint die Absicht des Komponisten, sie auf den verschwebenden Schwingungen der Pianofortesaiten (im Orchester oder Vokalsatz, oder auf der Orgel wäre alles anders) leis in einander klingen zu lassen, gleichsam wie herübergewebte alterthümliche Klänge, die uns fremd und doch verlockend und vertraut ansprechen.

Wir möchten weder mit diesen Tonfügungen an sich rechten, noch mit dem Streben Liszt's und andrer Virtuosen unsrer Tage, dem Instrument die ansprechendsten und bedeutsamsten Klänge gleichsam zum Trotz seiner Klangarmuth abzugewinnen. Ganz gewiss ist dieses Streben ein künstlerisches und zu ehren, wenn es mit solcher Energie und so innerlichem Berufe, wie sehr oft in Liszt, sich geltend macht. Möge nur über dem Hineinlauschen in das Instrument und dem Hinversinken in diesen oder jenen fremden Klang nicht die höhere Geistesthat, die freie und grosse Ideenentfaltung, versäumt werden; — und dies ist allerdings leicht zu befahren, wo man dem materialen Theile der Kunst, dem Klang, — oder gar der Begierde nach äusserlich Neuem zu grosse Gunst, den Vorzug vor dem geistigern Theile gewährt.

der Quinten zu üben; später aber vor den rechten Quinten, wenn sie sich uns darbieten, nicht zurückschrecken, — so wenig, als sie aufsuchen und herbeiziehen aus Koketterie oder Trotz gegen eine Regel, die für uns nichts Drückendes, kein Unrecht mehr hat.

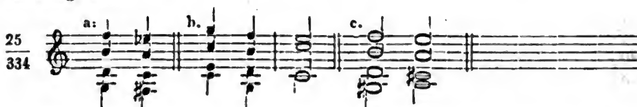
Dass

Folgen von kleinen Quinten

(wie unten bei a) oder auch

Folgen gemischter Quinten,

nämlich kleiner, die auf grosse (b), oder auch allenfalls grosser, die auf kleine folgen (c) — jener Bedenklichkeiten ledig, und wohl zulässig sind,



ist schon daraus ersichtlich, dass die kleinen Quinten gar nicht einen ursprünglichen Akkord bezeichnen, mithin durch sie nicht unzusammenhängende Dreiklänge und Tonarten angedeutet oder schärfer bezeichnet werden können. Ein Theil übrigens von dem Auffallenden, das einer Folge grosser Quinten anklebt, geht auf die Folge einer grossen Quinte nach einer kleinen (der letzte Fall des obigen Beispiels) über, weil man zuletzt eine grosse Quinte vernimmt.

Kehren wir eine Quinte um, machen wir ihren obern Ton zum untern: so ergiebt sich eine Quarte. Daher sehen wir schon voraus, dass

eine Quartenfolge

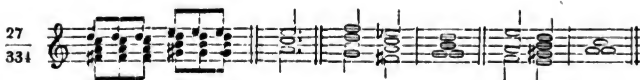
wohl einigen Theil an der Misslichkeit der Quintenfolge haben wird. Wir haben schon S. 135 Quartenfolgen angewendet, nämlich in einander folgenden Sextakkorden, wie bei a.



Hier verbirgt sich ihr Auf- oder Missfälliges hinter dem fliessenden Parallelgange der Aussenstimmen. Treten aber die Quarten in den Aussenstimmen auf, z. B. oben bei b, so müssen sie im Allgemeinen eben so bedenklich gefunden werden, als Quintenfolgen.

Sekunden- und Septimenfolgen

können nur in den seltnern Fällen eintreten, wo ein Septimenakkord (oder ein aus ihm abgeleiteter) in einen andern übergeht; z. B.



Die unschuldigsten Parallelbewegungen sind

Terz- und Sextenfolgen,

die wir schon mehrfach gebildet und beobachtet haben. Wo ein fliessender einträchtiger Stimmgang der Idee des Tonstückes entspricht, sind diese Parallelen wohl angebracht; bei längerer Fortführung aber, zumal wenn eine reichere Harmonie erzielt wird, schwächen sie, besonders in den Aussenstimmen angebracht, wie wir oben S. 494 gesehen, den Satz. Der nachfolgende z. B.



wird, obgleich es ihm an Akkordwechsel nicht eben fehlt, durch den Parallelismus der Aussenstimmen unstreitig jeder kräftigern harmonischen Wirkung beraubt.

Beiläufig sehen wir an diesem Satz eine eigenthümliche Stimmführung: die Stimmen kreuzen sich, der Tenor steigt über den Alt hinweg und wird also eine Zeit lang zweite Stimme. Wir sehen aber sogleich den Grund dieser ausnahmsweisen Stimmführung. In folgerichtigster Weise geht die zweite Stimme von *c* nach *h*, nach *b*, nach *a*; die dritte liegt mit ihrem *g*, *g* unter jener, steigt aber in den folgenden beiden Akkorden über sie weg, um die Harmonie vollständig zu machen, ohne dass der gute Gang des Alts gestört würde, und kehrt früh genug zurück. — Wollte man freilich solches Stimmkreuzen oft wiederholen oder weit fortsetzen, so müssten die Stimmen sich endlich verwirren. Oder wollte man die Hauptstimme von untern Stimmen kreuzen lassen, so müsste man eine Verminderung ihrer Wirkung besorgen.

Uebrigens hat man auch aus dem Parallelismus der Terzen einen auffallenden Moment herausgefühlt, und zwar die

Folge grosser Terzen,

die sich ursprünglich ebenfalls bei der Harmonisirung der ominösen sechsten und siebenten Stufe (S. 89) eingefunden haben und zwei unverbundne Dreiklänge



bezeichnen. Auch diese Folge ist besonders von ältern Tonsatzlehrern unter dem Namen Triton verpönt worden, und es ist wenig-

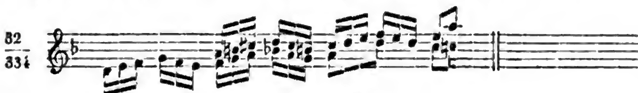
stens so viel zuzugestehen, dass sie eben die Herbigkeit unverbundner Akkorde herausstellt, dass sie unmilder ist, als eine Folge abwechselnd grosser und kleiner Terzen, und dass sich in längerer Fortführung —

30/334


die Einförmigkeit und Herbigkeit dieses Parallelismus steigert, obwohl auch hier verbundne Akkorde, z. B.

31/334


viel verträglicher und wohlgelittener auftreten, und endlich auch unverbundene nach Umständen der rechte Ausdruck einer künstlerischen Idee sein, oder gar nicht vermieden werden können, man müsste denn aus weichlicher Scheu vor einem etwas härtern Klange das, was sonst gut ist und sich nicht anders sagen lässt, — wie z. B. eine Engführung, wie diese von Seb. Bach aus der *D*moll-Fuge im ersten Theile des wohltemperirten Klaviers

32/334


mit all ihren schönen Folgen unterdrücken.

Ueberhaupt aber wollen wir uns, wie schon öfters erinnert worden, vor jener Verweichlichung des Sinnes bewahren, die vor jedem vollen oder stärkern Ausdrucke zurückbeben lässt, und die sich selbst fortwährend täuscht, da das allzuargwöhnische Hinhorchen und Hinstarren auf jeden fremdern, oder durch übereilte Regelweisheit verdächtigten Ausdruck in der That dahin bringt, überall Verdächtiges und Beleidigendes zu spüren. Jene missverständigen musikalischen Puristen, die vor allem zurückschrecken, was den Namen Quinte oder Triton oder Querstand u. s. w. hat, gerathen damit nicht blos in Widerspruch mit allen Meisterwerken, sondern müssen auch selber einmal über das andre sich sogenannte Freiheiten nehmen, das heisst: von ihren Regeln loslassen, — oder sie würden gar aufhören zu schreiben. Man hat bei der Ausübung der Musik ein höheres und wichtigeres Geschäft, als nach jedem verdächtigen oder verläumdeten Stimmschritt herumzuhorchen. Solche Peinlichkeit ist dem wahren Künstler eben so fremd, wie zutappender Leichtsinn oder Unverstand. Er erreicht die von so viel

Tonlehrern mehr gepriesene als verstandene Reinheit des Satzes nicht durch Herausklauben der scrupelhaften Punkte, sondern durch die erworbene Reinheit des Sinnes und Denkens, die ihm überall für seine Ideen den treffenden Ausdruck bietet und sie recht, in naturgemässer und vernunftgemässer Führung und Verknüpfung der Stimmen, darstellen hilft.

P.

Zur achten Abtheilung.

Zum ersten Abschnitte.

Seite 248.

Es kann hier nicht darauf ankommen, der Bedeutung oder den Reizen der Melodie als Kunstgestalt eine Lobrede zu halten, sondern nur darauf, ihr hohes Recht zu wahren und zu vertreten gegenüber der alten Lehre, die in einer fast hundertjährigen Richtung auf Harmonik und Kontrapunkt, bei einer grossen Thätigkeit besonders für erstere, den Aubau der Melodik so bedenklich hintangesetzt hat. Der Werth einzelner sie betreffender Bemerkungen und Lehren und das Verdienst einzelner Lehrer um sie soll nicht verkannt werden, kann aber auch nicht die fast allgemeine Versäumniss vergüten und vergessen machen. Ueberhaupt kommt bei der Beurtheilung einer Disziplin und ihres Standpunktes weniger darauf an, ob Einzelnes — mehr oder minder — für sie gethan ist, sondern darauf, ob sie je nach ihrer Aufgabe entweder als ein selbständiges Lehrgebäude für sich zum Abschluss gekommen, oder ob sie als Theil eines grössern Ganzen mit demselben zu systematischer Einheit — also auch zur Wechselwirkung mit den übrigen Theilen desselben gebracht worden ist.

Dass nun die Theorie der Musik, dass namentlich die Kompositionslehre ohne genügende Abhandlung der Melodik nicht für vollständig, dass der Schüler, der hierin versäumt worden, nicht für ausgebildet zu erachten, wird wohl von Niemand geleugnet werden. Es ist*) längst erkannt; von den bedeutendsten Männern ist theils die Versäumniss der Melodik bitter gerügt, theils zur Abhülfe mehr oder weniger umfassend und erfolgreich gethan worden. Ihnen ge-

*) Man vergleiche „die alte Musiklehre im Streit u. s. w. S. 16.

genüber — unbekümmert um die bereits erfolgte thatsächliche Widerlegung — bleiben einige Lehrer bei dem Vorurtheil ruhen: Melodie sei einmal nicht zu lehren, oder es bedürfe der Musikschüler dieser Lehre nicht; Andre lassen dies ganz oder einstweilen dahin gestellt, meinen aber im besten Rechte zu sein, wenn sie an ihrem Theil (da doch jeder sich seine Aufgabe wählen und beschränken könne nach eigner Neigung), irgend einen andern Theil selbständig und abgesondert behandeln.

Die Erstern nun würden sich aus ihrem zaghaften Zweifel, ob Melodie zu lehren sei? leicht herausfinden, wenn sie nur bedenken wollten, wie viel schwerere und verwickeltere Lehren in dem Reich der Wissenschaften und Künste schon möglich, ja bis zu hoher Vollkommenheit ausgebildet worden sind, — oder wenn sie sich nur ganz einfach den Zweck alles Lehrens deutlich vorhielten. Der Zweck aller Lehre ist: Befähigen, das heisst, da wir nicht Fähigkeiten ursprünglich ertheilen können, Fähigkeit entwickeln, oder vielmehr entwickeln helfen, indem wir ihr Dasein und ihre Mangelhaftigkeit zum Bewusstsein bringen, Weg und Mittel aufweisen, wie sie geübt und vervollkommet werden könne. Wenn die Melodik bis jetzt auch nur das Eine vermöchte, zu Melodiebildungen anzuregen, so wäre schon damit ihr Dasein und ihr Werth gerechtfertigt. Man wird aber nicht in Abrede stellen können, dass ihr schon weit mehr gelungen.

Wenn übrigens von dieser Seite her auf unsre grossen Vorgänger, Mozart, Haydn u. s. w. verwiesen wird, die ohne Melodik Grosses geschaffen, also durch die That ihre Entbehrlichkeit bewiesen, so will das in Wahrheit nicht viel sagen. Dass es mehr als einen Weg giebt, unsre Fähigkeiten zu entfalten, wird Niemand in Abrede stellen. Hätten jene Männer, oder unsre melodiereichen Zeitgenossen, Rossini, Strauss, Lanner, Labitzky und wie sie sonst noch heissen, auch gar keinen Unterricht genossen, sondern nur viel Musik gehört, ausgeführt und komponirt, so würde ja die erste und unerlässliche Bedingung jeder Ausbildung, — Uebung (passive im Aufnehmen und aktive im Selbstbilden) — in Erfüllung gegangen sein. Und in der That ist das vor Allem von ihnen bekannt. Haydn, der als Chorschüler und herumziehender Musikant angefangen, Mozart, der seinem Vater die Menuetten dutzendweis liefern musste, — was denn doch unstreitig eine melodische und dabei methodische (wenn auch nicht methodisch vollkommne) Anlernung genannt werden muss, — Rossini, der die routinerreiche Laufbahn eines italienischen *maestro compositore* gemacht: sie und alle sonst Genannten oder noch zu Nennenden (ein Piccini z. B. mit seinen 150 Opern, ein Pleyel, der Körbe voll Musik geliefert) haben wahrlich unermesslich viel melodische

Uebung — gleichviel ob für sich oder theilweis vor den Augen des Publikums — gehabt. Es fragt sich also: will man neben den Fortschritten des Lehrwesens in allen sonstigen Fächern und Richtungen doch noch in der Musik bei der ungeregelten, allen Zufälligkeiten preisgegebnen Routine bleiben? — und zwar immer noch in Gegenwart des Publikums, jetzt aber bei weit ausgebreiteterer Bildung desselben und schwererer Brfriedigung? Oder ist es nicht Zeit, endlich der Unzuverlässigkeit ein Ende zu machen und die Uebungen, die nie entbehrlich gewesen oder sein werden, zur Ordnung, Folgerichtigkeit und Vollständigkeit (soweit der Bildungszweck fodert) zu erheben? —

Weniger scheinen die gegen sich zu haben, die — auf die Freiheit eines Jeden gestützt, sich seine Aufgabe selbst zu bestimmen — den Beschluss fassen, die Harmonik oder den Kontrapunkt abgesondert zu behandeln.

Was die letztere Disziplin freilich anlangt, so muss doch sogleich einleuchten, dass sie Melodik nothwendig bedingt, dass sie hauptsächlich auf ihr beruht; denn ihre Aufgabe, allgemein gefasst, ist ja keine andre, als: Stimme gegen (oder zu) Stimme, — das heisst: Melodie gegen Melodie zu führen. Bei ihr ist Alles Melodie, schon ihr Stoff, nämlich die Stimmen, die sie gleichzeitig verknüpfen und führen lehrt. Sie muss also bei ihrem Zögling Melodietüchtigkeit voraussetzen und kann desshalb nur auf methodische Uebung — oder auf die unsichre Bildung im Weg der Routine zurückweisen.

Und die Harmonik? — Für sich allein kann sie nichts geben, als Intervallen- und Akkordaufzählung. Schon die Lehre von der Auflösung der Akkorde berührt das melodische Gebiet; die Lehre von den Vorhalten und Durchgängen, ja das Dasein dieser Gestalten ist ohne Melodik gar nicht darstellbar und begreiflich. Vom Durchgange wird das Jeder zugeben müssen, da er ein nicht, ja widerharmonisches oder widerakkordisches Wesen ist. Aber eben so gewiss liegt im Akkorde kein Bedürfniss zur Vorhaltbildung, sondern vielmehr ein Widerstreben gegen dieselbe. Denn der Vorhalt vermischt die Akkordgestalten und stört sie dadurch, die Harmonie aber weiss sich nicht anders wieder herzustellen als durch Auflösung — das heisst durch Aufhebung und Vertilgung des Vorhalts.

Man gehe nun die Reihe der Ausnahmen von den Grundsätzen der Vorhalts- Durchgangs- Querstands-Lehre durch; überall wird man auf die Grundlage oder doch Mitwirkung des melodischen Prinzips zurückgeführt, überall bestätigt es sich, dass eine Harmonik ohne Melodik so wenig durchgeführt werden, als Harmonie ohne Melodie ein Kunstwerk sein kann, ja dass es in der That keinen

einzigen Lehrsatz der Harmonik giebt, der nicht unter dem offenbaren Einflusse der Melodik stände. Hier noch wenige Beispiele.

Mozart beginnt seine grosse *C*moll-Sonate*) so:

1
346


Der Vordersatz macht seinen Halbschluss von der Tonika auf die Dominante (nur dass er statt des Dominantdreiklangs den kleinen Nonenakkord und dafür wieder den verminderten Septimenakkord setzt) folglich macht der Nachsatz seinen Ganzschluss von der Dominante (wieder tritt statt ihrer der verminderte Septimenakkord) auf die Tonika. Hierbei geht aber *f* nicht nach der Regel der Harmonie nach *es* hinunter, sondern nach *g* hinauf**); und zwar geschieht dies nicht in einer verborgnen Mittelstimme, wie wir uns in No. 126 erlaubt, sondern in der auffallendsten aller Stimmen. Der Grund ist ein rein melodischer; die Melodie des Nachsatzes hatte die des Vordersatzes nachzuahmen.

Derselbe Meister setzt in einem seiner schönsten Sätze***) Folgendes.

2
346


Betrachtet man hier zuerst die drei miteinander gehenden Unterstimmen, so zeigen sich vom ersten zum zweiten Takte doppelte Querstände, *b* gegen *h* und *des* gegen *d*; dasselbe wiederholt sich

---

*) Fantasie und Sonate in *C*moll, Heft 6 der Breitkopf-Härtelschen Ausgabe.

**) Man muss *f*—*h* zusammenfassen und in *g*—*c* die Auflösung beider sehn. Wollte man statt dessen *f* als einen aufgegebnen — das heisst aber auch nichts Anderes als: nicht aufgelösten — Ton ansehn, so würde wieder *h* nicht richtig, sondern (alsdann unbegreiflich) nach *g* hinauf, statt nach *c* gehn, sechs Stufen weit, statt einer.

***) Aus der ersten vierhändigen Sonate, Heft 7 der Breitkopf-Härtelschen Ausgabe.

vom dritten zum vierten Takte. Der Satz heisst eigentlich im Wesentlichen — abgesehen von der Oberstimme — so, wie bei a,



oder, mit besserer Konsequenz in der jetzigen Oberstimme so wie bei b und hatte so keinen Querstand; allein der Fortschritt würde dann gelähmt und die Melodie marklos gewesen sein. Mozart warf also die Akkorde *des—f—b* und *es—g—c* ein, — oder vielmehr diese drei und drei Töne als Hülfstöne von oben (S. 266, 268) und belebte seine drei Stimmen, mit Recht unbekümmert um den kleinen Widerklang in der Harmonie.

Nun aber trat die Oberstimme hinzu und bildete den Akkord *f—a—c—es—ges*. Dieser musste sich nach *b—des—f* auflösen und in der That geht die Oberstimme nach *des*. Allein nicht der rechte Akkord erscheint, sondern schroff tritt dafür die zweite Stimme mit *as* gegen *des* und es folgt der Akkord *as—c—es*, — harmonisch wieder vollkommen unbegreiflich, aber um der melodischen Konsequenz willen nothwendig und darum richtig.

Und endlich Beethoven in seiner göttlichen Sonate *Les adieux, l'absence, le retour*, deren erster Satz das Lebewohl



als tiefgefühltesten Zweigesang in dramatischer Darstellung uns sichtlich vor Augen stellt. Wie nun in der Wirklichkeit die bebenden Stimmen ihr „Leb' wohl denn!" mischen würden, so gestaltet es sich auch bei Beethoven.



Dem abstrakten Harmoniker muss das Ineinanderklingen der Akkorde (Takt 4 bis 7) als unbegreifliche, ja sinnlose Vermengung erscheinen; in der That ist hier nicht etwa eine einzelne Regel verletzt, etwa eine Auflösung versäumt oder ein Vorhalt unrichtig eingeführt, sondern die Harmonie ist ihrem Grundbegriffe nach aufgehoben, indem ein Akkord mit einem zweiten ihm widersprechenden zusammentreten soll. Allein die höhere Rechtfertigung ist eben in der Melodie, — in dem Gesang des dichtenden Genius gegeben;

der Gesang jeder Stimme und das Ineinanderwehen beider ist so wahr und darum so schön, wie je ein Zug eines Dichters.

So wenig dergleichen „nachgeahmt" oder „praktisch benutzt" werden soll, so viel lehrt es dem unbefangen Betrachtenden.



Zum zweiten Abschnitte.

Seite 255.

Im Laufe der Lehre haben wir nur das unmittelbar für die Beschäftigung des Lernenden Erfoderliche gesagt; selbst die naheliegende Bemerkung, dass ein Melodieton bei der Harmonisirung von nun an nicht blos als selbständiger Akkordton, wie bisher und wie hier



der erste Ton des Taktes bei a, sondern auch als Vorhalt aufgefasst und behandelt werden könne, wie bei b, — ist nur beiläufig in No. 356 u. s. w. gezeigt, nicht besprochen worden.

Hier aber, nachdem dem praktischen und nächsten Zweck der Lehre genug gethan ist, dürfen wir nicht versäumen, auch auf einige Besonderheiten aufmerksam zu machen.

Die Auflösung des Vorhalts war nöthig, um den Widerspruch zwischen dem aus dem vorherigen Akkorde liegengebliebenen Vorhaltton und dem neuen Akkorde, zu dem jener nicht gehört, zu beseitigen und zu versöhnen. Allein diese Beseitigung kann verzögert werden, indem sich zwischen Vorhalt und Auflösung ein andrer Akkordton, oder gar deren mehrere einschieben. So löset sich hier



bei a das aus dem ersten Akkorde liegen gebliebene *e* richtig nach *d* auf, aber erst nachdem die Terz des neuen Akkordes dazwischen geschoben ist. Bei b liegen zwischen Vorhalt und Auflösung sogar drei andre Akkordtöne. Noch weiter ist Beethoven in dem Anfang seiner unvergleichlichen Sonate Op. 101.



gegangen. Der erste Takt schliesst mit dem Quartsext-Akkord *e—a—cis*, der folgende setzt mit dem Dominant-Akkord *e—gis—h—d* ein, zu dem in der zweiten Stimme *a* als Vorhalt liegen bleibt und sich nach *gis* auflösen muss. Zuvor aber geht es nach dem ganz harmoniefremden Tone *fis*, dann nach der Quinte des Akkordes *h* und nun erst in den lösenden Ton *gis*. — Man könnte, zur Erklärung jenes *fis*, sagen: dass dem Komponisten in diesem Tongedichte voll schwellender Sehnsucht ein über die beiden tiefen Töne gebauter Septimen-Akkord *fis—a—cis—e* vorgeschwebt habe; oder gar, dass hier auf einen Akkord von sechs Tonstufen (*e—gis—h—d—fis—a*), den man Undezimen-Akkord*) zu nennen hätte, hingedeutet wäre, — wenn es überhaupt wichtig sein könnte, jede einzelne Erscheinung und Kombination nach ihrem Zusammenhang mit den Grundformen zu erläutern, — und wenn es gar erlaubt wäre, aus einem einzelnen Tongebilde gleich auf eine neue sonst nirgend sichtbare Gattung oder Klasse zu schliessen. Auf den gegenwärtigen Fall werden wir später zurückkommen; hier ist die Erklärung jenes *fis* ohnehin Nebensache, die verzögerte Auflösung des Vorhalts Hauptsache.

Man wird übrigens bei dieser ganzen Erörterung an die verzögerte Auflösung der Terz, Septime und None in Septimen- und Nonen-Akkorden (S. 402) erinnert.

Soviel von der Auflösung der Vorhalte. Was ihre Vorbereitung betrifft, so erinnern wir uns, dass ein Vorhalt nur begreiflich erschien, insofern er zuvor in einem Akkord als harmonischer Ton aufgetreten und in den neuen Akkord hinein liegen geblieben war. Dies nannten wir eben seine Vorbereitung, und sahen ein, dass sie in derselben Stimme statt gehabt haben müsse; Vorbereitung, Vorhalt und Auflösung ist ja eben nichts, als der

---

*) In der That hat ein Theil der alten Theoretiker nicht blos Undezimen-, sondern auch Terzdezimen-Akkorde angenommen. Den Ungrund dieser Lehre glaubt der Verf. in seiner Schrift, die alte Musiklehre im Streit u. s. w. S. 103 erwiesen zu haben. Humoristisch spielte der Zufall mit, indem ihm selber (im Oratorium Mose, Partitur bei Breitkopf und Härtel S. 168) ein wirklicher Undezimen-Akkord erwachsen musste. Dass dieser Fall jenen Erweis nicht schwächt und die Undezimen-Akkorde der alten Schule gar keine wirklichen Akkorde sind, ist am angeführten Orte nachzulesen.

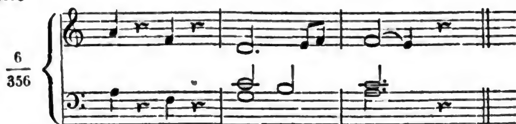
besonders gestaltete Gang einer Stimme. Nun aber können wir auch von hier aus freiere Gebilde ableiten. Hier —



sehen wir bei a zum zweiten Akkorde (*g—h—d*) ein vorhaltendes *c*; es ist im ersten Akkorde vorhanden gewesen, auch in derselben Oktave, — aber in einer andern Stimme. Bei b ist der vorhaltende Ton nicht einmal in derselben Oktave, sondern in einer tiefern, bei c vollends gar nicht vorhanden gewesen; unsre musikalische Erfahrung und Empfindung hat sich nur aus den Tönen *e—g—* und *c* vorstellen können, dass er dagewesen wäre, oder hätte dagewesen sein können und sollen. In gleicher Weise begreifen wir diese Stelle aus einem Mozart'schen Quartett.



Das *f* der zweiten Stimme ist nur erklärlich, indem wir aus dem Basse des ersten Takts den Akkord *f—a—c* voraussetzen. Und wenn hier das tiefere *f* leicht genug auf das höhere schliessen (oder gleichsam hinfühlen) liess, so geht in diesem Sätzchen aus Così fan tutte



Mozart noch weiter; das *c* der Mittelstimme ist nur begreiflich, insofern man aus den Tönen des ersten Takts den Akkord *f—a—c* heraushört.

Man sieht sehr leicht in allen diesen Fällen nur weitere, kühnere Folgerungen aus dem ersten Gesetze, dass Vorhalte vorbereitet sein müssen. Ueberall sind hier Vorbereitungen vorhanden, aber entlegner, zum Theil nur der ergänzenden Einbildungskraft überlassen. Wir dürfen dergleichen Gebilde nicht für falsch oder unzulässig erklären, uns aber sagen, dass sie mehr oder weniger Befremdendes an sich haben. Und so könnte man sich endlich gänzliche Uebergehung der Vorbereitung gestatten, z. B.



wenn ein scharf einschlagender, einreissender Zusammenklang dem Sinn des Tonstücks zusagte. Auch milderm schmerzlichem Ausdrucke könnte ein unvorbereiteter Vorhalt, z. B.

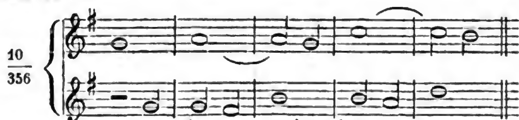


wohl angemessen sein.

Bisweilen liegt übrigens die Unregelmässigkeit blos in der Schreibart. Sätze wie dieser



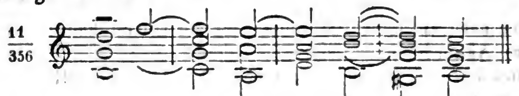
s c h e i n e n nur unvorbereitete Vorhalte zu enthalten. Sie wären eigentlich so —



zu schreiben gewesen, oder sind als Nachbildungen solcher Sätze zu erklären, wenn man sich auch aus irgend einem Grunde die Freiheit nimmt, sie so, wie in No. $\frac{9}{356}$ geschrieben, ausführen zu lassen.

Noch einmal kehren wir zu der Auflösung zurück.

Sie sollte zu dem Akkord erfolgen, in den der Vorhalt sich eingedrängt hat. Hier —



sehen wir nun die Auflösung auf einen andern Akkord treffen. Das *f* der Oberstimme müsste sich in die Terz des Dreiklangs von *c*, dann das *e* in die Oktave des Dreiklangs von *d* auflösen; beide Töne schreiten auch nach *e* und *d*, — aber erst, nachdem *c—e—g* zu *a—c—e*, und *d—f—a* zu *h—d—f* fortgegangen ist. Ein gleicher Fall findet sich in No. $\frac{12}{356}$; auf dem dritten Viertel des ersten Taktes bleibt *f* als Vorhalt zu dem Akkord *es—g—b* liegen, löset

sich aber erst zu dem folgenden Akkorde *c—es—g* in *es* auf. Genug, dass wir den erwarteten Ton richtig erhalten.

Man könnte sogar noch weiter gehen, z. B., wie hier, —



die Auflösung auf den dritten Akkord verschieben. Dergleichen Fälle mögen erwogen und einmal versucht werden; besondrer Uebungen bedarf es für sie nicht.

Doch es erwarten uns noch eignere Gestaltungen. —

Wir kennen zwei Arten, eine oder einige Stimmen weiter zu führen, während die andern den Akkord festhalten: den Vorhalt und die Fortschreitung einer Stimme von einem Akkordton zum andern. Es leidet kein Bedenken, beide nach einander zu gebrauchen, wofern nur beiden, namentlich dem Vorhalte, sein Recht geschieht. Hier z. B.



ist bei a der Vorhalt der Oberstimme richtig von *a* nach *g* geführt; dessgleichen bei b das vorhaltende *f* nach *e*; dessgleichen bei c der Vorhalt von unten, *h*, nach *c*; endlich bei d der Vorhalt *d* nach *c*. Aber nach erfolgter Auflösung geht die Oberstimme noch durch mehrere Akkordtöne.

Dies ist vollkommen entsprechend den bisherigen Regeln, aber oft zu weitschweifig. Hier —



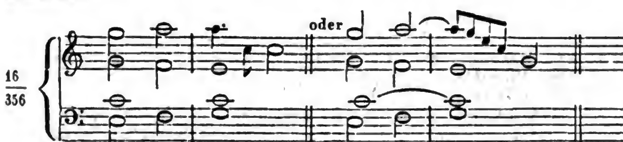
sehen wir dieselben Sätze, aber ohne Umschweife; alle Mitteltöne sind weggeworfen und der letzte Ton, auf den sie führen, ist allein ergriffen. — Freilich ist damit auch die Auflösung selbst weggefallen; statt der zu erwartenden Töne *g*, *e*, *c* müssen wir uns genügen lassen an dem fortklingenden Akkorde, der freilich den Auflösungston enthält, aber ihn in einer andern Stimme vernehmen, oder — nach der bekannten Akkordnatur ergänzen lässt. Allein eben dieser Mangel isolirt den Vorhaltton noch schärfer und kann ihn insofern zarter, gleichsam verlassen in der Fremde, oder auch schärfer, schneidender im Widerspruche mit der Harmonie, erscheinen lassen.

Hier ist es nicht blos erträglicher, den durch den Vorhalt zurückgehaltnen Akkordton in einer andern Stimme mit dem Vorhalte zugleich einzuführen, z. B. die Begleitung zu Obigem so zu gestalten,



sondern der in einer andern Stimme erscheinende Ton kann uns auch gewissermaassen statt des Auflösungstones dienen, den wir erwarten.

Diese Verwandlung aber zeigt uns eine neue Abweichung von den ersten Gesetzen der Vorhalte. Wir sehen nämlich dasselbe Intervall, das oben vorgehalten wird, unten im Basse zugleich erscheinen.



Die Entfernung mildert den Widerspruch *), wenn sie ihn auch

*) Aehnlich ist diese Stelle, —



aus dem reizvollen ersten Satze des dritten Quartetts (Op. 18) von Beethoven, wo Vorhalt und zurückgefallner Ton (*g* und *fis*) in nebeneinanderliegenden Stimmen gleichzeitig erscheinen. Hätte Beethoven der zweiten Geige statt *fis* das höhere oder tiefere *a* geben sollen? — dann hätte er den stillen Gang der Stimme und ihren wohlthuenden Parallelismus (S. 494) mit dem Basse gestört,

nicht hebt, und es kommt darauf an, ob er dem Sinn unsres Satzes entspricht, ob dieser ein so scharfes Widereinander der Töne verlangt und in seinem sonstigen Zusammenhange rechtfertigt. Händel in seinem Messias, in dem wunderzarten, gleichsam nur hingehauchten Chor: Sein Joch ist sanft und seine Last ist leicht, wagt einen solchen Zug,

19/356 

und trifft meisterlich das Rechte; er wahrt den in Sinnen sich verlierenden Satz vor Verweichlichung und weckt damit leise die Saite des Wehs; denn nach diesem Chor wird Leiden und Tod gesungen.

Hier war es der tiefe Sinn des Satzes, der den unregelmässigen Vorhalt als das Rechte erscheinen liess. In einer andern Weise finden wir dasselbe in **Beethoven's** Sonate mit Violinbegleitung Op. 24. Im Scherzo treten Pianoforte und Geige so gegen einander.

überdem mit dem tiefern nach *g* hinaufschreitenden *a* das Hauptmotiv (*die Septime*) abgenutzt, das er nachher besser braucht. Oder hätte er die zweite Geige noch pausiren, erst im folgenden Takt einsetzen lassen sollen? — Der Eintritt wäre schon für sich schief gewesen und zugleich hätte Beethoven nach dem einstimmigen Anfange den sichern und festen Einsatz des Tutti verdorben. **Er hat das Ganze im Auge gehabt**, wie jeder Künstler, und mit bestem Erfolge; der flüchtige Widerklang *fis*—*g* ist eben ein unentbehrliches (wie unvermeidliches) Reizmittel im zarten Satze.

In gleichem Sinne ist **Seb. Bach**, der besonnenste und kühnste aller Tondichter, noch einen Schritt weiter gegangen. In diesem aus seiner *A*moll-Fuge (Band 4 der Gesammtausgabe seiner Klaviersachen, bei Peters in Leipzig) genommenen Satze:

18/356 

tritt Vorhalt und der durch ihn aufgehaltne Ton in derselben Oktave, in engster Nähe aneinander, gegen den S. 244 bei No. 338 ertheilten Rath.

Der Rath ist begründet, zumal für den Neuling in der Vorhaltslehre, der noch nicht alle Verhältnisse leicht und sicher überschauen kann. Aber Bach ist ebenfalls im vollkommnen Rechte. Er wollte lieber zwei Töne ein Sechszehntel lang schärfer aneinander klingen lassen, als die schwunghafte Weise seiner Unterstimme, die im Vorhergehenden motivirt ist, stören.

Violino.
20/356
Pianoforte.

Man erkennt sehr leicht, dass die Harmonie, der Pausen entkleidet, im zweiten bis vierten Takte so gestaltet ist: —

21/356

Die Oberstimme geht also in Oktaven mit der zweiten, und weicht auf dem zweiten Viertel von ihr ab, um einen Vorhalt zu bilden, der der andern Stimme widerspricht. Aber in diesem neckenden Widerspruch (der bei der Schnelle der Bewegung und der Kürze der Töne nicht herb, nur pikant werden kann) liegt eben der Reiz des Satzes; die Geige thut, als wollte sie nicht mit, und richtet dann in neckiger Nachfolge und Nachahmung eine artige kleine Verwirrung an.

Wieder in einem andern Sinn hält Beethoven (im Andante seines grossen *B*dur-Trios Op. 97) ganze Akkorde vor, während in andern Stimmen die vorgehaltenen Töne zu gleicher Zeit erklingen.

22/356
a. b. c.

Hier wird bei a das *e* durch *fis*, *h* durch *c*, *g* durch *a* vorgehalten und alle diese Töne erklingen gleichzeitig mit den Vorhalten; bei b finden wir Gleiches, bei c wird *h* gegen *b* — also obenein querständig vorgehalten. Es genügt aber — ohne tieferes Eindringen in den Sinn des Satzes — an die Kürze der Vorhalte und den kurzverklingenden Ton des Pianoforte zu erinnern, um darzuthun, dass hier ein eigentlicher Widerklang oder Missklang gar nicht zu befahren ist, sondern die Harmonien mit Hülfe dieser Vorhalte nur schwebender in einander schmelzen.

Endlich sei noch einer mehrdeutigen Form erwähnt, die nach Analogie der Vorhalte sich herausbildet. Hier —



sehen wir sie zweimal vor uns; *g* in der Oberstimme bleibt zu dem Akkord *a—c—e* liegen, eben so *h* zu dem Akkorde *c—e—g*. Wollten wir diese Töne als Vorhalte ansehn und regelmässig auflösen, so könnten sie nur Vorhalte von unten sein; *g* müsste sich nach dem höhern *a*, *h* sich nach dem höhern *c* bewegen; nur wäre die Auflösung von *g* eine Oktave herabgesetzt, die von *h* durch zwei dazwischen geschobne Harmonietöne verzögert. Allein — dann wären diese Vorhalte



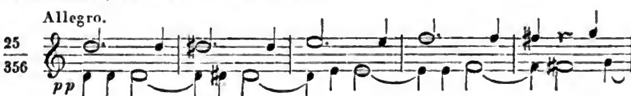
nichts weiter als nachschleppende Oktaven der andern Stimme, Vorhalt und zurückgehaltener Ton, *g* und *a*, *h* und *c*, träfen in einem Momente zusammen*), und so zeigt sich eine regelmässige Auslegung überall nicht ausführbar, man fühlt sich mit dergleichen

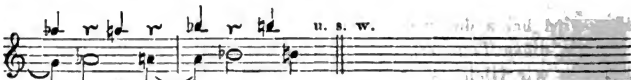
nachbleibenden Tönen,

wie man sie nennen könnte, dadurch versöhnt, dass die *Stimme*, in der sie erscheinen, sich nachher umständlich in den Akkord hineinbegiebt.

---

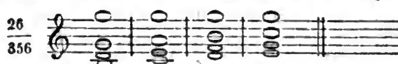
*) Dass übrigens der Komponist auch auf dergleichen Gestaltungen geführt werden kann, sehen wir aus dieser Stelle





(die Oberstimme von beiden Geigen in Oktaven, die Unterstimme von Bratschen und Bässen in der tiefern Oktave ausgeführt) aus Beethoven's grosser Leonoren-Ouverture, in der Vorhalt und aufgehaltner Ton immerwährend zusammentreffen. — Dass dergleichen Sätze nicht so mild ansprechen, als regelmässige Bildungen, leidet keinen Zweifel; es wäre daher unbedacht, sie absichtlich nachzuahmen. Dass aber der wahre Künstler nicht an Einzelheiten klebt, sich nicht vor Einzelheiten scheut, sondern auf das Ganze sieht und alles wagt, was zu der Vollführung seiner Idee im einheitvollen Strome des Ganzen nothwendig oder konsequent erscheint: das können wir wieder einmal hier wie an hundert andern Orten beobachten.

Oder will man dergleichen Tongestalten als Septimen-Akkorde

26/356 

ansehen, die nicht ihren nächsten regelmässigen Gang nehmen, sondern in einen andern Septimen-Akkord führen?

27/356 

Diese Führung wäre eine neue Verdichtung der in No. $\frac{21}{356}$ gezeigten, — oder, wenn man will, aus der in No. $\frac{5}{271}$, c aufgewiesenen durch Erhöhung des tiefsten Tons im zweiten Akkord (*a—cis* (*c*) —*e*—*g* nach *b* (*h*) —*d*—*f* entstanden.

Oder will man das liegengebliebene *g* als einen Halteton, und das Ganze, wie es in No. $\frac{26}{356}$ vor uns steht, als einen kürzern Orgelpunkt ansehen? — Beide Auslegungen passen nur nicht auf den zweiten Fall aus No. $\frac{23}{356}$; wir haben aber schon eingesehn, dass die ängstliche Abwägung verschiedner Ableitungsarten uns nicht unnütz aufhalten darf, wofern wir nur die Fertigkeit und den Sinn des Bildens in unsrer Macht haben.

So viel über die Vorhalte an sich. Nun aber haben sie offenbar in allen ihren Gestalten die Wirkung, den einzelnen Akkord weniger klar und bestimmt hervortreten zu lassen, weil sie ihn mit einem andern Akkorde verschmelzen und vermischen. Daher dienen sie oft zur Milderung solcher Verhältnisse, die, in ihrer Nacktheit hingestellt, irgend einen unwillkommnen Eindruck machen könnten. Diese Bemerkung lenkt uns auf die vielberufene Quinten- und Oktaven-Angelegenheit zurück. Wir betrachten zuerst

Quinten, durch Vorhalte gemildert,

in einigen Fällen. Hier bei a

28/356 

sehen wir eine offenbare Quintenfolge; sie gehört zu den mildern (wegen der eingemischten Septime, — S. 500) und wird noch milder durch den bei b eingeführten Vorhalt. Ungerechtfertigt würde die nachfolgende Quintenreihe bei a erscheinen, —

29/356 

die gleichwohl durch Vorhalte gemildert bei b (wie sie Haydn in

seiner *D*dur-Symphonie*) gebraucht) kein Bedenken erregt. Ein Gleiches würde von den hier bei a



zu Grunde liegenden Quinten zu sagen sein. Ihre nackte Folge, wie sie sich bei b zeigt, würde ungerechtfertigt erscheinen; bei a aber werden zwischen das erste und letzte Quintenpaar durch die Vorhalte neue Akkorde (*g—h—e* und *e—g—c*) eingeschoben und bei dem mittlern Quintenpaar greift der Vorhalt des Grundtons (S. 250) so scharf ein, dass sich die Aufmerksamkeit von der Quintenfolge ab auf ihn wendet.

Anders verhält es sich bei

Oktaven, durch Vorhalte verdeckt.

Hier kann es leicht geschehen, dass der Vorhalt Uebel ärger macht. Wir sehen dies sogleich an den hier gegebnen Beispielen.



Die Oktaven bei a stehen ungerechtfertigt vor uns; bei *b* haben wir aber ausser ihnen noch das Zusammentreffen von Vorhalt und aufgehaltnem Ton (*c* mit *h*, *e* mit *d*) zu erleiden. Gleichwohl

---

*) No. 1 der bei Bothe und Bock in Berlin erschienenen Partituren.

Eine gleiche Stelle, in der Quinten in den beiden Unterstimmen durch Vorhalte von unten verdeckt werden, ist diese, —



aus der empfindungsvollen *E*moll-Fuge von Seb. Bach (im vierten Bande der bei Peters erschienenen Gesammtausgabe), der — wie man leicht bemerkt — folgende Quintenreihe (a) mit Vorhalten (b)



zum Grunde liegt. — Der weitere Inhalt der Ober- und Unterstimme wird in der Lehre von den Durchgangs- und Hülfstönen (S. 258 und 415) erklärt.

mag uns der nachstehende Satz aus **Mozart's** *C*dur-Fuge*)



erinnern, dass selbst ein so zartfühlender Künstler sich vor einem vorübergehenden missfälligern Moment nicht weichlich gefürchtet, sondern die konsequente Führung des Ganzen vorzüglich im Auge behalten hat**). Das Gleiche haben wir schon in No. $\frac{20}{356}$, $\frac{22}{356}$ und $\frac{25}{356}$ gesehen.

Auf der andern Seite kann der Vorhalt ebensowohl wie der Durchgang (No. 377) gegen Harmonietöne querständig auftreten (oder vielmehr umgekehrt sie gegen ihn) wie dieses Sätzchen



aus **Beethovens** Sonate Op. 7 zeigt. Allein auch hier ist der Querstand gerechtfertigt, weil er ganz vernunftgemäss aus einer durchaus richtigen Harmonieanlage heraustritt.

Zum Schlusse noch eine praktische Bemerkung über das

Spiel der Vorhalte.

Sie erklingen sanfter und einheitvoller, wenn man sie gebunden spielt, wie oben mehrmals angegeben ist; so werden sie auch in den meisten Fällen auf der Orgel, im Orchester und Gesang vorgetragen. Dem **Kompositionsschüler** aber rathen wir, bei dem Spiel seiner ersten Vorhaltsübungen am Klavier die Vorhalte **nicht** zu binden, sondern den Vorhalt nach seiner Vorbereitung —

---

*) Fantasie und Fuge im achten Heft der sämmtlichen Werke, bei Breitkopf und Härtel in Leipzig.

**) Dass Mozart hier bewusst gehandelt, sich nicht etwa versehen hat, ist schon aus der Konsequenz der Oberstimme zu ersehen, durch welche eben die Oktaven mit ihrem Vorhalt heibeigeführt worden sind. Vielmehr hat Mozart eben hier gewiss seine Aufmerksamkeit festgehalten, wo er sein Thema in rechter Bewegung und Vergrösserung in die Enge führte.

jedoch ohne Härte — noch besonders anzuschlagen, und zwar desswegen, weil bei dem bald schwindenden Klange dieses Instruments der gebundne Vorhalt nicht stark und deutlich genug fortklingt, um dem Schüler einen hinlänglich lebhaften und überzeugenden Eindruck zu machen.

Sehr dienlich ist es, nach mehrmaligem Spiel die Vorhaltstimmen auch zu singen, und zwar dann gebunden, mit schärferm Anschlag der dawider tretenden Akkordtöne.

R.

Zur zehnten Abtheilung.

Zum zweiten Abschnitte.

Seite 289.

Generalbass und Generalbassspiel.

Aus einem besondern Grunde müssen wir hier, ausserhalb dem eigentlichen Lehrgang auf Generalbass und Generalbassspiel zurückkommen; Namen, auf die schon S. 130 hingewiesen ist.

Unter Generalbass versteht man eine bezifferte Bassstimme, aus der bekanntlich der Harmoniegang ersehen werden kann; dann die Lehre, eine solche Stimme anzufertigen und zu verstehn. Die praktische Ausführung derselben, nämlich der Noten mit den dazu angedeuteten Harmonien, am Instrument heisst Generalbassspiel.

Die Fertigkeit hierin war ehedem, namentlich im achtzehnten Jahrhundert, sehr wichtig. Denn einmal wurden vielerlei Kompositionen (Arien und Duette, selbst Choräle, besonders Rezitative) vom Tonsetzer so dünn begleitet, — mit Bass und einer oder zwei Geigen, oder gar nur mit einem Basse, — dass eine Ergänzung der Begleitung wünschenswerth erschien, die dann der Dirigent oder Akkompagnist am Flügel oder auf der Orgel gab, indem er den Generalbass dazu spielte*). Dann aber hatte man sich eben dadurch gewöhnt, überall das Generalbassspiel anzuwenden und mit

---

*) Auch Händel, der sehr schnell und oft flüchtig konzipirte, übrigens auch manche erst später in Aufnahme gekommne Instrumente entbehrte, rechnete auf solche Ausfüllung und soll zu seinen Oratorien die Orgel — gewiss nicht blos generalbassmässig — meisterhaft gespielt haben; bisweilen findet man sogar in den Originalpartituren das blosse Wort *Organo*, ohne alle Andeutung, was denn nun gespielt werden solle.

Hülfe desselben zu dirigiren, was denn freilich eine oft überflüssige, oft auch sehr störende und zweckwidrige Zuthat war. Bei der damaligen praktischen Wichtigkeit des Generalbassspiels für alle Dirigenten, Organisten, Kantoren u. s. w. war nun auch begreiflich, dass man oft den ganzen Harmonie-Unterricht mit dem Generalbass vereinigt abhandelte und letztern gewissermaassen als Hauptsache hervorhob; daher so viele Harmonielehren unter dem Titel von Generalbasslehren. Und weil bisweilen die Komponisten ihren Bass gar nicht, oder unvollständig beziffert hatten, so durfte selbst für diesen misslichen Fall die Anweisung nicht fehlen; man sollte aus dem Gang des Basses, wo möglich mit Beachtung der Oberstimme, zu errathen suchen, welche Harmonie der Komponist im Sinne gehabt oder in der Partitur ausgeführt habe, — was freilich nur höchst unsicher und bedenklich ausfallen musste.

Für uns hat der Generalbass den grössten Theil seiner praktischen Wichtigkeit verloren, weil das Generalbassspiel höchstens noch bei den einfachsten Rezitativen oder einigen geringen Arien aus alten Partituren Anwendung findet und hierzu die Kenntniss der Zifferschrift fast schon allein, jedenfalls im Verein mit Harmoniekunde genügt. Daher haben wir das allein noch Wichtige, die Lehre von der Generalbass-Schrift, als Nebensache und Beiwerk überall (S. 129, 165 u. s. w.) zugegeben, wo unser Harmoniesystem zu einer neuen Gestalt vorgedrungen war.

Aus einem blos äusserlichen Grunde empfehlen wir aber dem Schüler gelegentliche Uebung im Generalbassspiel.

Die Beobachtung an sehr vielen Schülern hat uns nämlich darauf aufmerksam gemacht, wie Mancher, bei der jetzigen Richtung auf Virtuosenkünste, neben bedeutenden Fertigkeiten doch einer festen, ruhigen und gebundnen Spielart entbehrt, wie Mancher, der die neuesten Zwölffinger-Etuden herunterarbeitet, nicht fähig ist, einen Choral in allen Stimmen singbar und ausdrucksvoll vorzutragen, — zur grossen Beeinträchtigung seiner Kompositions-Studien.

Hier nun kann neben dem in dem Anhange **F** (S. 467) Gesagten eine ruhige Uebung im Generalbassspiel helfen.

Es bedarf dazu keiner Kenntnisse und Vorbereitungen, als der schon mitgetheilten. Auch für Uebungsstoff ist im ganzen Lehrbuche genügend gesorgt; jeder bezifferte Bass, — z. B. No. 169, 170, 196, 202, 217, 221, 226, 268, die in der Beilage X gegebnen und viele andre — bieten sich ohne Weiteres zur Uebung dar; jeder andre Bass kann zum Uebungsstoff werden, sobald der Schüler ihn mit Ziffern versieht, entweder zu den schon gesetzten Harmonien, oder zu solchen, die er selbst nach den bisher vorgetragnen Lehren ersinnt. So wird denn die Generalbassübung nebenbei auch

zu einer durchgreifenden Wiederholung des ganzen Harmoniesystems und zu erhöhter Gewandtheit in der Harmonik gereichen*).

Diese Uebung nun besteht darin, dass man zuerst schriftlich die Harmonien, die der Generalbass andeutet, in jeder Lage (soweit es ohne Fehler geschehen kann) vierstimmig, dann fünfstimmig, dann dreistimmig setzt, sodann sie am Pianoforte mit gleichmässigem halbstarkem Anschlag und gebunden in allen Stimmen spielt, endlich sie ohne vorherige schriftliche Ausarbeitung gleich am Instrument ausführt.

Wir geben ein einziges kurzes Beispiel. Dieser Bass

1/427

soll vierstimmig ausgesetzt werden; die Oktave soll im ersten Akkord in der Oberstimme liegen.

2/427

Oder es soll die Terz (im ersten Akkord) in der Oberstimme liegen (a), oder die Quinte (b).

3/427

a. u. s. w. b. oder u. s. w.

(Oder eine Oktave tiefer.)

Er soll fünfstimmig (a) oder dreistimmig (b)

4/427

a. b.

gesetzt werden u. s. f.

Im letzten Beispiel haben wir zu Ehren der Fünfstimmigkeit

---

*) Aus allen diesen Gründen ist sie auch eine gute Vorübung zum Partiturspiel, worüber das Nähere in der allgemeinen Musiklehre des Verf. (3. Auflage, bei Breitkopf und Härtel) zu lesen ist.

einen vollern Akkord genommen, und so könnte der ganze Bass vielfältig beziffert und harmonisirt werden.

Auch dies, und namentlich die Einführung der Vorhalte, empfehlen wir als Schluss der ganzen Uebung.

Rückblick auf die alte Lehrweise.

Indem wir diese Anwendung des Generalbasses als eine blos zu äusserlichem Zweck unternommene, für die Hauptsache (das Studium der Harmonie) entbehrliche Nebenübung angerathen haben: ist es wohl am Ort, einen flüchtigen Blick auf die alte Weise des Harmonieunterrichts zu werfen, die in den Generalbass-Uebungen ihren eigentlichen Gipfel und ihr einziges Heil fand. Unsre Betrachtung wird nicht eine erschöpfende sein; dies bleibt mit allen tiefern Begründungen der Musikwissenschaft vorbehalten. Sie soll nur so weit gehen, als zunächst nöthig ist, so manchem redlich das Gute wollenden Lehrer einen Fingerzeig zu geben. Wer sich daran nicht orientiren kann, oder wer aus Bequemlichkeit oder Starrsinn den Fortschritt nicht anerkennen will, der mag auf die gründliche Erörterung verwiesen sein.

Wir gehen von folgenden Grundsätzen aus, die unter Denkenden und besonders des Lehrfachs und der Erziehung Kundigen wohl allgemein feststehen.

Jede Lehre soll mit ihrem Gegenstande vertraut machen. Je sicherer und leichter sie das vermag, desto befriedigender ist sie; je gerader sie auf ihren Gegenstand losgeht, je bestimmter sie sein Wesen auffasst und sich ihn aneignet, desto sicherer und leichter gelangt sie zum Ziele.

Die Kompositionslehre (also auch jeder Theil derselben, also namentlich auch die Harmonik) soll zur Komposition geschickt, soll den Schüler fähig machen, als Künstler und wie Künstler Kompositionen hervorzubringen.

Wie geht nun der schaffende Künstler zu Werke? — — Es sind hier zweierlei Momente zu unterscheiden.

Im glücklichsten Fall tritt dem Künstler sein Werk in allen seinen Theilen, — Melodie, Harmonie, Stimmbewegung, Instrumentation, — gleichsam wie eine Erscheinung entgegen; es steht vollendet vor ihm und er hat nur das im Geist fertig Angeschaute niederzuschreiben. Dies ist das Glücklichste, aber auch — selbst bei vollendeten Künstlern — das Seltenste, für grosse Werke und für den nicht durchgebildeten Künstler oder Jünger nicht zu Hoffende.

Oder aber es erscheinen dem Geist des Künstlers die Hauptmomente des Werkes, die Hauptmelodie oder Grundzüge derselben, vielleicht auch einzelne Wendungen der andern Stimmen u. s. w. An diesen Hauptpunkten hält er fest und bildet das in der ersten Anschauung noch nicht Ergriffene vermöge seiner Stimmung, seiner künstlerischen Fähigkeit und Geschicklichkeit aus jenem Ursprünglichen heraus und an dasselbe heran, setzt oder vollendet z. B. die der Melodie noch fehlende Begleitung u. s. w.

Jenes Erstere kann nicht gelehrt und errungen werden; es ist eine reine Gabe von oben, eine Frucht der Begeisterung, setzt aber, — was man nicht vergessen möge! — die befriedigendste Bildung voraus.

Dem andern Gang der Sache, der allein unmittelbare Hülfe zulässt, hat sich unsre Lehrweise angeschlossen. Sie geht geradezu und von Anfang an vor allen Dingen auf das Komponiren hin, und fasst zuerst das auf, was die erste Hauptsache ist: die Melodie nach ihren Formen und ihrem Bildungsgesetze. Diese ist zuerst allein da; dann schliesst sich ihr harmonische Begleitung an, — eben wie bei dem Künstler (jenen höchsten Fall, der ausser aller Lehre liegt, ausgenommen), bis späterhin diese Stimmen sich immer mehr selbständig ausbilden und die höhere Lehre beginnt, von der hier nicht weiter zu reden ist, die aber unmittelbar und in strengster Konsequenz aus dem Vorangehenden folgt.

Eine Folge des Prinzips dieser Lehre ist, dass sie nicht blos im Ganzen, sondern auch in jedem Punkte sogleich auf ihren Zweck, auf Komposition ausgeht, keinen Lehrsatz aufdeckt, der nicht sogleich zur wirklichen künstlerischen Anwendung käme. So ist sie von Anfang an weckend und bildend für Phantasie und Urtheilskraft des Zöglings, anregend für seine Empfindung; sie versetzt ihn sogleich in die künstlerische Sphäre und erhält ihn in derselben, wohin er ja allein strebt und gehört.

Welches ist nun der Weg der alten Harmonie- oder Generalbasslehre? —

Zuerst liefert sie dem Schüler alle möglichen Intervalle und Tonleitern, dann alle möglichen Akkorde haufenweise. Diese Akkorde werden nicht aus einem Naturprinzip und durch die Kraft der Vernunft nach künstlerischem Bedürfniss aus einander entwickelt, sondern bald nach willkührlichen Einfällen gemacht und an einander gereiht (da entstehen denn unter andern jene Undezimen- und Terzdezimenakkorde, die nichts weiter sind, als Dominant- oder Nonenakkorde, als Vorhalte über einem fortgeschrittenen Bass, Antizipationen oder Orgelpunktgestalten und von denen die Erfinder selbst gleich bekennen, dass sie so, wie sie entstanden und beschaffen, eigentlich nicht zu gebrauchen seien), bald mechanisch aus der

Tonleiter (deren Ordnung das gerade Gegentheil von Harmonie ist) zusammengesucht, wie G. Weber*) unternommen, aber im Gefühl der Unzulänglichkeit des Prinzips, ungeachtet der sonst so vielbewährten Konsequenz nicht durchzuführen gewagt und vermocht hat.

Diese Massen werden tabellarisch, durch Uebertragung der Intervalle und Akkorde in alle Tonarten, in alle Lagen und Umkehrungen dem Gedächtniss eingekeilt und mit Reihen von Regeln (über Vorbereitung und Auflösung) begleitet, deren Unzuverlässigkeit wir oftmals zur Sprache gebracht und vor uns schon G. Weber scharfsinnig und witzig genug aufgedeckt hat. Eben so werden Vorhalte, Durchgänge u. s. w. wie die zerstückten Glieder eines Leichnams ohne Einsicht in ihre Nothwendigkeit und ihr Wesen hingeworfen.

Dass diese lange Vorarbeit (zu der wir noch das Quintenverbot u. s. w., das Steckenpferd aller dieser unkünstlerischen Lehrer, rechnen) keine künstlerische Beschäftigung ist, dass sie nur das Gedächtniss oder allenfalls den aufmerkenden Verstand in Thätigkeit setzt, Phantasie aber und selbstthätige Vernunft des Jüngers unbeschäftigt, die dem Künstler unentbehrliche Empfindung unangeregt und ungeläutert lässt, oder vielmehr ertödtet; — das möchte wohl schon hier jedem Nachdenkenden klar sein.

Und nun, was ist nun erlangt? —

Natürlich *nicht*, dass man irgend etwas komponiren, oder nur eine gegebne Melodie begleiten könne.

Nun kommen jene Generalbassübungen: die Aufgaben, zu einem bezifferten (oder allenfalls unbezifferten) Bass *Harmonie ohne Melodie* zu setzen. So verkehrt sich in diesem Lehrgange die der Kunst eigne und nothwendige Ordnung; das Nebenwerk wird hervorgezogen und die Hauptsache — nicht etwa hinten nachgebracht, sondern ganz übergangen. Gleichwohl hätte man von jedem Kinde, wie von jedem Meister lernen können, worauf es eigentlich ankommt. Aber eben darauf mögen diejenigen sich nicht einlassen, die nicht in der Sache leben, die weder Drang, noch Talent, noch Geschick zu der Kunst haben, welche sie lehren möchten, und die blos gelernt haben und lehren, um damit ihr Brod zu erwerben.

Dieser unkünstlerischen, ja widerkünstlerischen Lehre und der jahrelangen Plage mit ihr haben wir es zu danken, dass aller Orten so viel Herzen und Köpfe eben unter den Musikern vertrocknet, dem wahren Kunstleben abgestorben und unfähig geworden sind, auch nur gegen den unfertigen, aber durch Irrstudien nicht verdrehten und abgematteten Naturalisten die Künstler- und Lehrer-Würde und das Recht der Kunst selbst zu vertreten.

---

*) Vergleiche S. 485 Anhang M.

S.

Zum zweiten Buche.

Zur ersten Abtheilung.

Zum vierten Abschnitte, S. 319.

Da wir in diesem Abschnitt im Begriffe sind, die Begleitungsstimmen zu lebendigem Gesang auszubilden, ist es wohl angemessen, neben der stetigen Entwickelung der Lehre eine ruhigere Betrachtung auf

die Singbarkeit der Stimmen

zu wenden.

Mit diesem Ausdrucke bezeichnet man zunächst die Lage und Führung der Stimmen, wodurch dem menschlichen Stimmorgan der Vortrag derselben möglich, leicht und zusagend wird. Ferner aber versteht man darunter überhaupt die Fasslichkeit und aus dieser hervorgehende leichte Vorstellbarkeit der Stimmen, sei es im wirklichen Gesang, oder durch Instrumente.

Nun ist es klar, dass Fasslichkeit und Vorstellbarkeit einer Stimme in verschiednen Graden statt haben, und dass man nicht absolut bestimmen kann, welcher Grad von Fasslichkeit gewährt sein müsse. Es kommt vielmehr darauf an, sich bestimmt vorzustellen, worauf die Fasslichkeit einer Stimme beruhe.

Sie kann einen körperlichen oder geistigen Grund haben.

Ein körperlicher Grund der Unfasslichkeit, folglich Unausführbarkeit (Unsingbarkeit) oder eines mindern Grades von Fasslichkeit und Ausführbarkeit kann nur in der Unmöglichkeit oder Schwierigkeit liegen, die ein Stimmorgan oder Instrument findet, einen Ton oder eine Tonverbindung zu erreichen und darzustellen. So findet jede Stimme gewisse Töne für sich zu hoch oder zu tief, jedes Instrument gewisse Töne unerreichbar, gewisse Tonverbindungen gar nicht oder schwer darstellbar. Diese Betrachtung kann aber nicht hier, sondern erst in der Lehre vom Vokal- und Instrumentalsatze zur nähern Erörterung kommen. Im Allgemeinen ist nur soviel anzunehmen, dass die zu weit über die Oktave hinausgehenden Sprünge meistentheils schwerer ausführbar sind.

Der geistige Grund der Unfasslichkeit oder Fasslichkeit beruht auf der Verständniss, auf der Vernünftigkeit eines Tonverhältnisses. Tonverhältnisse sind uns fasslich und ausführbar, sobald wir sie begreifen; und um so mehr, je klarer und sicherer wir sie begrei-

fen. Daher finden sich keine fasslichern Tonverhältnisse, als die der Durtonleiter und der ersten Akkorde; daher ist die Molltonleiter und namentlich deren — nur durch die Nothwendigkeit uns aufgedrungne übermässige Sekunde schon schwerer fasslich. Und so sieht man schon, dass die je spätern Entwickelungen auch die je schwerer fasslichen sein müssen, denn sie beruhen auf mehr und verwickeltern Voraussetzungen; so dass die Entwickelung des Ton- und Harmoniesystems einerseits die fortschreitende Schwierigkeit des Fassens darlegt, andrerseits aber auch dem, der den Zusammenhang des Ganzen begriffen und in sich aufgenommen hat, die entferntern und letzten Gestaltungen endlich eben so begreiflich und darstellbar macht, als die ersten.

Daher geht eine Stimme am fasslichsten und singbarsten in der Ordnung der Tonleiter, oder in der Terzenfolge der Akkordtöne, oder von einem zum andern verbundnen Akkord, und zwar in dessen nächstliegende Intervalle. Leichter geht ferner in der Regel eine Stimme in verbundne Akkorde derselben Tonleiter, als in fremde Töne über; und bei letztern wieder leichter in die nächstliegenden (nächstverwandten), als in entferntere Töne. Man erkennt nun schon, dass wir nur den bisherigen Gesetzen über Harmonie und Stimmführung folgen dürfen, um überall im rechten Sinne singbar zu schreiben.

Eine einseitige und beengende Auffassung des Begriffs von Singbarkeit hat sich aber in der ältern Lehre geltend gemacht. Hier sollten nur die nähern und nächsten Tonverhältnisse für singbar anerkannt, die Stimmschritte in entlegnere aber verboten, — oder doch den Singstimmen versagt, — oder doch wenigstens von der Melodie (Hauptstimme) ausgeschlossen sein; — freilich im Widerspruch mit den grössten Künstlern, wie das denn der ältern Lehre stets zugestossen. Man sieht sogleich, dass dabei der Sinn der Tonverhältnisse, der Inhalt des Tonstückes nicht bedacht, sondern nur die äusserliche Fasslichkeit erwogen und willkührlich darüber bestimmt worden ist. Und so hat man denn auch ganz äusserlich vor Allem die übermässigen und verminderten Intervalle als unsingbar in Verruf gethan. Wie aber, wenn diese in den fasslichsten Verhältnissen erscheinen? z. B. hier —



die übermässige Quarte, Quinte und Sekunde und die kleine Quinte?

Nun, — dann passt freilich die Regel nicht, wie überhaupt niemals eine äusserlich aufgegriffene Lehre mit der Kunst in Uebereinstimmung sein kann.

Wir bedürfen also keiner andern Regel, als der Vernunftmässigkeit in unsern Tonentwickelungen, wie sie bisher sich aus der Natur der Sache herausgestellt hat und auch in der Folge sich uns weiter enthüllen wird. Dann werden wir — nach Seb. Bach's und Beethoven's und aller Meister Vorgang — auch das Aeusserste unverzagt aussprechen dürfen, ohne in Unfasslichkeit und Unsingbarkeit zu gerathen.

Freilich ist aber nicht Alles Allen fasslich; wer möchte berechnen, wie tief man hinuntersteigen und wie viel man opfern müsste, um Allen das ihnen Genehme und Fassliche zu geben? Diese Berechnung und der Wunsch liegt ausser der Sphäre des Künstlers.

T.

Zum vierten Abschnitte.

Zu Seite 330.

Die Behandlung des Chorals ist die wichtigste Aufgabe, die der erste Theil der Kompositionslehre darbietet; und nur, wer sie vollkommen nicht blos begriffen, sondern auch zu gänzlicher Sicherheit und Geläufigkeit sich angeeignet hat, ist reif zu den Aufgaben des zweiten Theils, nur ihm kann das Versprechen erfüllt werden, das die Einleitung (S. 7) ertheilt hat: dass keine Kunstform an ihrer Stelle grössere Schwierigkeit haben wird, als die einfachsten vorhergegangnen an der ihrigen. Die Erfahrung an ganzen Reihen von Jünglingen, die sich dem Verfasser anschlossen, hat erwiesen:

> dass ohne Ausnahme jeder, der den ersten Kursus (den Inhalt dieses ersten Theils) sich vollkommen angeeignet hatte, auch im zweiten eine Aufgabe nach der andern ohne Schwierigkeit und mit Glück lösete, und so dem dritten Kursus (Vokal- und Instrumentalsatz) entgegenreifte.

Dagegen hat es freilich auch nicht an dem Beispiel Einzelner gefehlt, die den ersten Kursus vernachlässigt hatten, oder aus einem unzulänglichen fremden oder Selbstunterrichte zu dem zweiten Kursus herantraten, und bei aller Anstrengung nicht mit den Uebrigen

Schritt halten konnten. — Wer nur eine Vorstellung von systematischer Entwickelung hat, wird diese Erscheinung schon voraussagen; den Mathematiker möchten wir sehn, der etwa den pythagorischen Lehrsatz beweisen könnte, ohne zuvor die Lehrsätze von der Kongruenz der Dreiecke u. s. w. begriffen zu haben. Leider ist nur die Kompositionslehre bisher noch so unvollständig und unsystematisch behandelt worden, dass es Vielen gar nicht einfällt, von ihr etwas Andres, als eine grössere oder geringere Masse einzelner Kenntnisse zu erwarten, die man sich nach Belieben ganz oder theilweise, bald hier, bald da anknüpfend gewinnen könne.

Es versteht sich aber von selbst, dass unsre Foderung nicht durch jene dürre und geistlose Handhabung des Chorals befriedigt ist, die von so manchem Organisten geübt und weiter gelehrt wird, die auch wol dem Bedürfnisse des Gemeinedienstes (S. 295) mehr oder weniger genügen mag. Für diesen an sich wichtigen und würdigen, für Kunst aber und Kunstübung nur äusserlichen Zweck bedarf es zunächst einer wohlgeordneten Modulation und einer den Gesang einfach unterstützenden und leitenden Harmonie, und man thut besonders einer unsichern Gemeine gegenüber wohl, sich an das Nächste und Einfachste zu halten (wenn es nur nicht zu trivial ist) und lieber zu wenig, als zu viel zu geben.

Ganz anders stellt sich die Aufgabe für den Komponisten; — und, beiläufig gesagt, wir würden mehr gute Organisten haben, wenn auch die für solche Stellung sich Vorbereitenden zuerst trachteten, die Aufgabe des Chorals rein zu lösen, und erst später sich nach dem augenblicklichen Bedürfniss der Gemeine umzusehn und zu bequemen. Der Komponist fasst ohne alle äussere Rücksicht den Choral als eine Kunstaufgabe; er bestimmt Modulation, Harmonie und den Gang der Stimmen nur nach dem Sinn der Choralform im Allgemeinen und des gewählten Liedes; sein letztes und höchstes Trachten ist, jede seiner Stimmen zu dem vollkommensten Gesang auszubilden, den die Form und die besonders gewählte Aufgabe zulassen, — gleichviel, ob eine solche Stimmführung einer Gemeine, oder gar jeder Gemeine in jedem Momente des Gottesdienstes zusagt oder nicht. Hierhin zu führen, ist die Tendenz unsrer Lehre, und diese Kunst ist es, deren Gewinnung wir als Bedingung höhern Fortschreitens im zweiten Theil ausgesprochen haben.

Zur Befestigung der Grundsätze lenken wir die ernste Aufmerksamkeit auf einige fremde Arbeiten, die wir in der Beilage XII mittheilen. Den ersten Choral nehmen wir aus dem Probeheft eines angekündigten Werkes, das nach Gesinnung und Studium des Verfassers wie nach seiner Tendenz der allgemeinen Aufmerksamkeit würdig zu werden verspricht, aus dem „Schatz des evangelischen Kirchengesangs, aus den Quellen des 16. und 17. Jahrhun-

derts geschöpft und zum heutigen Gebrauch eingerichtet von G. Freiherrn von Tucher." Wer in den alten Weisen noch fremd ist, der gewahre vor Allem die Kraft des Rhythmus in dem mitgetheilten Lied im Vergleich zu unsern eintönig fast in lauter gleichen Schritten hinziehenden Choralgesängen.

Alle in der Beilage gegebnen Lieder sollen dazu dienen, dem eifrigen Jünger Belege zu dem bisher Vorgetragnen und Stoff zu prüfendem Nachdenken zu geben. Er fange damit an, sich die Lieder vorzuspielen und vorzusingen und merke in der Stille das ihm Zusagende und das vielleicht Unbefriedigende oder Missfällige an. Dann suche er den Grund des Wohlgefallens oder Missbehagens auf. Endlich prüfe er, wie die Modulation im Ganzen eingerichtet, wie sie bis in das Einzelne durchgesetzt, wie jede Stimme geführt, welches der Grundkarakter der Behandlung bei den verschiednen Tonsetzern sei. Bei diesen Prüfungen, deren weitere Ausdehnung auf andre Choräle dieser und andrer Meister jedem überlassen und empfohlen wird, gehe der Jünger ohne Scheu vor dem Namen seinen Weg, weil ihm bei aller Ehrfurcht vor den Meistern zuletzt doch redliches Forschen und eigne Vernunft die höchsten Meister bleiben müssen. Dagegen enthalte er sich, selbst bei der reifsten Ueberzeugung, im Einzelnen verbessern zu wollen. Das Werk eines Andern, wenn wir es auch nicht oder nicht ganz billigen, hat jedenfalls das Recht, unangetastet zu bestehen; auch lernt und wirkt man nur durch Arbeiten im Ganzen und aus einem Gusse, nicht durch Flicken am Fremden.

Die zwei ersten Choräle können als Beispiele populären Vortrags gelten, auch der dritte, — abgesehn von manchem fremden und dadurch befremdlichen Harmonieschritte, deren schon S. 317 Erwähnung geschehn ist. Wenn man (auch ausser dem hier mitgetheilten Choral, und in andern noch mehr) dergleichen öfters bei Fasch findet, als wir nach unsern Grundsätzen zu rechtfertigen wüssten: so mag der Grund — wie schon früher erwähnt — oft der gewesen sein, dass Fasch in den Chorälen wie in allen seinen Kompositionen stets darauf dachte, seiner Singakademie Stoff zur Uebung, also auch Uebung in fremdern Harmoniewendungen zu geben. Sei dies auch eine Abweichung von der geraden Pflicht des Komponisten, nur das seiner Idee und Aufgabe Gemässe und Eigne zu geben ohne alle Nebenrücksicht: so wird doch Niemand darum mit dem Stifter der berliner und dem Anreger aller andern Singakademien rechten wollen. Doch mag es der Schüler in bescheidner Stille prüfen und beherzigen.

Die weitere Prüfung überlassen wir einem Jeden, dürfen aber von dieser höchstwichtigen Sache nicht scheiden, ohne ein letztes Wort über Sebastian Bach's Choräle, der für den höhern Cho-

ralstyl als Meister und ewiges Muster dasteht. Vor Allem folgende Bemerkung.

Es sind bekanntlich schon vor Jahrzehnten mehrere hundert Bach'scher Choräle gesammelt und mehrmals*) herausgegeben worden. Allein diese Choräle (oder doch der grösste Theil) sind aus verschiednen Kirchenmusiken des Meisters herausgehoben, keineswegs von ihm selbständig behandelt worden. Man kann sie also, wie jedem gleich einleuchten muss, nicht ohne Weiteres als ein freies Kunstwerk im Choralfach aufnehmen und beurtheilen, sondern muss bedenken, dass sie unter dem Einflusse dieser oder jener bestimmten Kirchenmusik, besonderer Stimmung u. s. w. gesetzt sind, dass man also keineswegs überall reine Muster freier Choralbehandlung vor sich hat, vielmehr, um recht zu urtheilen, auf den Ort zurückgehen muss, wo Bach mit seinem Choral wirken wollte. So findet sich nun öfters nicht blos die Taktart verwandelt (zwei- oder viertheilig in dreitheilig), sondern auch die Tonfolge des Cantus firmus in einer Weise geändert, die an ihrem Ort in einem grössern Kunstwerke durchaus zulässig und meist tiefsinnig, bisweilen von treffender Wirkung ist, aber weit hinausgehend über die Befugnisse einer freien Choralbehandlung. Aus gleichem Grund ist die Tonart der Choräle oft verändert, haben die Stimmen oft eine so reiche oder eigne Entwickelung, wie man wiederum nur unter dem besondern Einfluss eines grössern Kunstwerks, in dem der Choral auftritt, statthaft finden kann. Will der Schüler daher Bach's Choräle gründlich verstehen, so muss er sie an Ort und Stelle, im Zusammenhang der Kirchenmusik**) auffassen, in der sie der Meister eingeführt hat.

Hier betrachten wir nun zuerst einen Choral aus der Matthäischen Passion. In diesem Wunderwerke, das jeder Musiker besitzen sollte, nehmen die Choräle***) eine eigne Stellung ein. Das Werk selbst hat einen zwiefachen Inhalt. Die Leidensgeschichte aus dem Evangelio Matthäi wird uns von der Person des Evangelisten und aller Mithandelnden episch-dramatisch vorgestellt. Dies ist das Eine. Allein reicht nicht die vortausendjährige Begebenheit in unser gegenwärtiges Leben hinein? gehört ihr nicht unsre innerlichste Theilnahme? ist sie nicht der Grundstein unsers sittlich-religiösen Daseins, sind wir nicht mit Seele und Geist in ihr gewur-

*) Neuerdings ist eine vorzügliche Partitur-Ausgabe von dem verdienstvollen C. F. Becker, bei Friese in Leipzig, erschienen.

**) In öffentlichen Ausgaben liegen vor: die Matthäische Passion und sechs Kirchenmusiken, von mir bei Schlesinger in Berlin und Simrock in Bonn in Partitur und Klavierauszug herausgegeben; ferner die Kirchenmusik: Ein' feste Burg und die Motetten, bei Breitkopf und Härtel herausgegeben, und andre.

***) Vergl. d. Berliner allg. mus. Zeit. v. Jahre 1829, No. 8 u. f.

zelt? So ist jenes längst vorübergegangne Ereigniss ein noch jetzt, ewig in der christlichen Gemeine gegenwärtiges; es wird uns erzählt und vorgestellt, aber zugleich leben wir es mit. Hier erbaut sich die andre Seite der Bach'schen Passions-Musik. Mitten in Erzählung und Handlung hinein tritt die Gemeine, bald mit besondern Betrachtungen und Empfindungen (dann sind es Arien und andre Solosätze), bald mit allgemeinerer volksmässiger Theilnahme, — und dann mit der Stimme der christlichen Gemeine, mit der Form des Chorals. Das Letztere besonders geschieht überall treffend, bisweilen in der überraschendsten tiefrührendsten Weise*), dass man in der That schon an der Art, wie die Choräle eintreten, über das Wesen des Chorals tiefen Aufschluss erhält. Durchaus hat Bach hier den Choral in seiner typischen Bedeutung als Gemeinelied, aber — dem Heiligen gegenüber — in höchster Würde aufgefasst, und nur leise, einzelne, aber um so innigere Hindeutungen regen sich auf den besondern Inhalt des Verses, nur mit leisen, aber tieferfundnen Wendungen und Färbungen nähert er sich der besondern Stimmung, die an dieser oder jener Stelle vorwaltet. Das Besondre herrscht in den Solosätzen, im Choral tritt es hinter dem ungleich höhern und wichtigern Gedanken des Gemeingefühls, der Volksstimme zurück. Es ist daher ungemein lehrreich, jenes Allgemeine, dann aber jene feinen Regungen eines bestimmtern Momentangefühls zu beobachten.

Wir ergreifen gleich den ersten Choral. Er tritt *unmittelbar* auf die erste Weissagung Christi von seiner Kreuzigung ein.

1/463

Herz - lieb - ster Je - su, was hast du ver - bro - chen, dass

man ein solch hart Urtheil hat ge - spro - chen? Was ist die Schuld? in

*) Ein Beispiel genüge. Christus hat ausgesprochen: Einer unter euch wird mich verrathen, und leidenschaftlich durch einander haben die Jünger gefragt: Herr, bin ich's? — Da fällt, wie vom eignen Gewissen überwältigt und bezwungen, die Gemeine ein: Ich bin's, ich sollte büssen, an Händen und an Füssen gebunden in der Höll'.



*H*moll ist Hauptton, die erste Strophe mit einem Halbschlusse, die zweite in der Parallele schliessend. Hätte die erste in die Dominante ausweichen sollen? — es wär' zu unruhig gewesen und hätte keine Frucht gebracht, da drei Schritt weiter die Tonart wieder aufgegeben werden müsste. Oder sollte man einen Halbschluss in der Parallele machen? — es wär' zu früh, und hätte der folgenden Strophe vorgegriffen; diese wäre dann mit ihrem *D*dur unkräftig nachgekommen, oder hätte matt nach *H*moll zurück oder eben so schaal nach *G*dur gemusst, um auch das zwei Schritt weiter aufzugeben.

Die fernere Prüfung der Modulation überlassen wir dem Schüler, und bemerken nur noch Einzelnes.

Wie kräftig tritt gleich Anfangs die Unterdominante ein! eine fliessendere Bewegung, z. B.



(oder wie man sie hätte gestalten wollen), wie hätte sie die Kernzüge der Modulation und des Textes verwaschen! — Wie ernst ist in der dritten Strophe zu den Worten: „In was für Missethaten?" — die Wendung über *G*dur in die Unterdominante! und wie dringend spricht sich die Frage darin aus, dass statt eines Halbschlusses in diesem Tone der letzte Akkord wieder nach dem Hauptton umlenkt und ein Umkehrungsakkord ist, der ohne Auflösung schwankend bleibt bis zur folgenden Strophe! — Auch der letzte Schluss in Dur, statt in Moll — eine Gewohnheit älterer Kirchenkomponisten, die Dur befriedigender fanden (S. 488) als Moll — lässt noch die Frage einigermaassen durchfühlen.

Nun prüfe man den Gesang jeder Stimme, stets mit Rücksicht auf den Text. Warum hat Bach die letzte Strophe nicht so —



gesetzt? die Stimmlage ist hier zu Anfang günstiger und der Fluss der Mittelstimmen sanfter. — Aber wie unvermengt erscheint bei Bach der Hauptton der Melodie, wie schön hebt der Alt das „du“ hervor, und wie wohlanständig ist es, dass der Tenor, der zuvor geherrscht hat, sich jetzt mehr unterordne! — Beiläufig hat Bach nicht gezögert, den Tenor mit der offen liegenden Terz des Dominant-Akkordes (S. 114) abwärts zu führen, um mit würdigem Vollklang zu schliessen.

Nun fasse man die Stimmen in ihrem Zusammenwirken in das Auge, wie jede ihrem Karakter entspricht und damit die andern hebt oder von ihnen gehoben wird, wie Anfangs alle, gleich allen Herzen der Gemeine, aufwallen bei den Worten „Herzliebster Jesu,“ und dann wieder die ernste Frage: „was hast du verbrochen?“ in festern Tönen aussprechen und die Melodie mit ihrer Steigerung allein gewähren lassen! Der eifrige und sinnige Schüler muss jeden Schritt erwägen.

Derselbe Choral erscheint noch einmal. Aber mitten in der Zeit der Leiden. Das empörte Volk hat sein Wuthgeschrei: „Lass ihn kreuzigen!“ erhoben, und in sehr ernster Stimmung tritt die Gemeine herzu.

4
463

Wie wunder-bar-lich ist doch die-se Stra - fe! Der gu-te Hir-te

lei-det für die Scha - fe, die Schuld be - zahlt der Ed - le, der Ge-



Hier war kein aufwallender Anfang, nur ein sehr gemessner Eintritt der Stimmen zulässig, und erst bei der beunruhigend rührenden Vorstellung: „der gute Hirte leidet," fliessen die Stimmen von beweglichem Gesange. Die dritte Strophe, die früher fest in *D*dur stehen blieb bis zu der Ausweichung nach *G* und dem fragweisen Schlusse, verlangt hier gleich Anfangs nach *H*moll zurück, geht dann in der früher festgestellten typischen Weise nach *G*dur, kann aber nicht den frühern Schluss beibehalten und eben so wenig, bei dem ernsten Inhalte des Textes und der Handlung, in jenem hellern Ton bleiben, sondern wendet sich mit einem Halbschluss in die Unterdominante des Haupttons (*E*moll), eine Tonart, die das erste Mal nur berührt worden war.

Bemerkenswerth ist der Tenor zu Anfang und am Schlusse. Milder und bequemer wär' diese Führung,



oder manche ähnliche gewesen. Aber wie schallend steigert die höhere Lage der Stimmen bei Bach die Worte: „ist doch diese Strafe!" Wie wirkungsvoll geht der Tenor dem bedachtsam, aber unabweislich herandringenden Bass entgegen, bis er bei dem rechten Worte weicht und sich leidenschaftlich in die Höhe wirft! wie beredsam spricht er am Ende, wie heftig bekennt er sich selbst zur Zahl der Knechte!

Es ist hier der Ort, wo der sinnvolle Schüler eine allgemeinere Bemerkung recht überzeugungsvoll auffassen kann.

Ueberall drängt es Bach, seinem Tenor die innigern, leidenschaftlichern Wendungen, oft in einer beinah phantastischen Weise zu geben, ganz dem Karakter dieser Stimme (S. 320) leicht und tief erregbarer männlicher Jugend gemäss.

Dies hat sich schon in No. $\frac{1}{463}$, noch mehr in No. $\frac{4}{463}$ fühlbar gemacht. In einem andern, wiederholt in der Passion angewendeten

Cloral (die Mel.: Nun ruhen alle Wälder) zeigt es sich wieder. Das erstemal (S. 535 Anm.) tritt der Choral nach der Frage der Jünger auf: Herr, bin ich's? — und spricht aus, dass auch die Gemeine nicht treu sei und büssen solle. Im Schlusse —

6/463

das hat ver-die-net mei-ne Seel'!

wie eigen, wie heftig und jugendlich zierlich tritt da wieder der Tenor heraus! er könnte Manchen an die Grazie der Wehmuth in raphaelischen Jünglingen (z. B. auf der Verlobung Mariä) erinnern.

Zum andern Mal tritt dieser Choral auf nach der Misshandlung Christi, wenn der Chor der Juden in wüthig frohem Hohne gefragt: Weissage, wer dich schlug! — Die Gemeine fasst die Frage wieder in ihrem Sinn auf.

7/463

Wer hat dich so ge - schla - gen, mein Heil, und dich mit

Pla - gen so ü - bel zu - ge - richt? Du bist ja nicht ein Sün - der, wie

wir und un - sre Kin - der; von Mis-se - tha - ten weisst du nicht.

Hier ist jede Stimme vom Gefühl des Moments erfüllt; und namentlich tritt der ganze Tenor mit innerlichster Theilnahme an jedes Wort. Aber mit welcher Ueberschwenglichkeit, der keine Worte genügen, die in Gedanken noch hundert zusetzt und mit Wort und Gedanken und Geberde sich nimmer genugthut, — mit welch' überfliessender Empfindung voll der ausgemachtesten Ueberzeugung spricht zuletzt der Tenor sein

Von Missethaten weisst du nicht!

aus! wie schaltet er da ganz frei im Raum, als gäb' es keine Stimme neben ihm, wie jünglinghaft, fast aufdringlich! —

Es bleibt einmal ausgemacht: mit dem blossen Verstand ist noch Niemand ein Künstler gewesen, hätte er auch alle Kenntniss und Geschicklichkeit der Welt besessen. Wem sich das Herz nicht bewegt im tiefsten Grunde, wer nicht mit allen Fasern seines Gefühls in einem Kunstwerke Wurzel fasst und mit seiner innersten Seele den Pulsschlag des Künstlers belauscht, in seiner innersten Seele ihn wiederfühlt: der weiss noch gar nicht, was ein Kunstwerk ist und will. Zwei Zauberinnen halten den Schlüssel zur Pforte,

Liebe und Glaube.

Das ist der rechte Jünger, dem die Seele sich weit aufthut bei den ewigen Melodien, der in sie versinkt, der sich in sie hineinsingt und fühlt, der jeden Zug und Ton herauslauscht und empfindet, der jede Stimme mit Liebe aufnimmt und sorglich auf ihrem Pfade geleitet. Ihm wird auch Liebe die eignen Weisen beseelen. —

Dem Tenor gegenüber ist der Bass stets seinem männlich gereiften Karakter gemäss (S. 321) entschieden und entscheidend. Merkenswerth ist hier Anfang und Schluss desselben im ersten Choral (No. $\frac{1}{463}$ und $\frac{4}{463}$) und noch mehr sein Gang zum Schluss der vorletzten Strophe, Takt 8. Er überlässt sich niemals einem überschweifenden Gefühl; es geziemt ihm, den Typus des Chorals würdig festzuhalten, und er thut es selbst da, wo (wie zu Anfang von No. $\frac{4}{463}$) noch ein besondrer Gedanke ihn leitet. — Doch auch hier stossen wir auf eine Ausnahme. Der Choral „O Haupt voll Blut und Wunden," der in der Passion an fünf Stellen gesungen wird, ertönt zum letzten Mal nach dem Verscheiden des Heilands, mit dem Verse: „Wenn ich einmal soll scheiden, so scheide nicht von mir." Der zweite Theil, mit den Worten:

Wenn mir am allerbängsten
Wird um das Herze sein —

beginnt so:

8
463


Hier hat auch der Bass Haltung und Entschiedenheit verloren, er geht in bangen engen Schritten hin und her. Aber es ist nur ein Augenblick; sogleich hat er die Festigkeit seines typischen würdevollen Karakters wieder erlangt, —

9
463


und behauptet sie bis zu dem feierlichen Kirchenschlusse unwandelbar. —

Möchte es mir doch auch schriftlich gelingen, mit diesen wenigen Andeutungen das Herz manches Jünglings zu wecken! — Hier war die Betrachtung zunächst der höchsten Choralbehandlung zugewendet, denn am Höchsten, am Vollkommnen soll sich der Sinn des Kunstjüngers erschliessen, läutern, erhöhen. Hat er das aber empfunden und an sich erfahren, so sage er sich, was ganz gewiss wahr ist:

> dass das Vollkommne in aller Kunst, selbst in der einfachen Choralform, nicht erhascht oder ertappt, noch weniger durch Nachahmung gewonnen oder dem glücklichen Naturell geschenkt wird, sondern dass es errungen sein will durch tiefes Sinnen, innigste Versenkung und rastlose Arbeit.

So möge der Jünger auch in jenen Bach'schen Chorälen die Spuren künstlerischer Vollkommenheit erkennen, dann aber sich auf das Typische der Choralbehandlung zurückwenden und es für jetzt seine einzige Aufgabe sein lassen. Nur dies kann ihn zu der Vollkommenheit führen, die ihm als Ziel und Lohn von nun an vorschweben möge.

Um zu diesem Gesichtspunkte zurückzukehren, geben wir in der Beilage XIX noch drei Choräle aus einer Sammlung eigner Art, die hier nicht verschwiegen bleiben kann. Es ist ein vorlängst erschienenes Heftchen:

> Zwölf Choräle von Seb. Bach, umgearbeitet von Vogler, zergliedert von K. M. v. Weber*).

*) Bei Peters in Leipzig.

Weber hat diese Herausgabe, wie seine Vorerinnerung ausweist, vor der Zeit seiner Reife bewerkstelligt oder unterstützt, und es mag ihn dabei neben seiner Ueberzeugung die Pietät gegen seinen Lehrer, der ihm als ein „oft hämisch Verkannter erscheint," geleitet haben. Er misst diesem „liberalere Grundsätze, die der Harmonie ein ungleich grösseres Feld der Mannigfaltigkeit darbieten," und „ein rein systematisches, philosophisches" Verfahren bei. Offenbar erscheint ihm auch sein Lehrer als der „grössere Harmoniker;" man muss annehmen, dass diese zwölf Umarbeitungen wenigstens einer der Beweise sein sollen. Jedenfalls hat er Recht, von dem Vergleich beider Arbeiten „eine interessante Ausbeute für das Studium der Harmonie" zu versprechen; und dies ist der Grund, warum wir die letzte Betrachtung ebenfalls hier anknüpfen; — es wird uns dabei die nothwendige Obliegenheit erleichtert, Bach einmal nicht aus dem höchsten Standpunkte, sondern mehr aus dem technischen oder doch typischen zu betrachten.

Wir beschränken uns auf den ersten, und den von Weber mit besondrer Liebe aufgefassten vierten Choral Vogler's und den ersten Bach's. Wenige Andeutungen werden genügen.

Vorerst einiges Allgemeine.

Weber regt zur Abwägung des harmonischen Verdienstes beider Musiker an. — Hier muss es dem Kenner Bach'scher Werke wunderlich vorkommen, dass die Harmonik des Meisters eben an einigen — oder all' seinen Chorälen erwogen werden soll, also an einer der einfachsten Formen. Es ist Bach stets fern gewesen, in einem Choral an die Entfaltung harmonischen Reichthums, — überhaupt an etwas Anders, als an den Choral und seine Bestimmung*) zu denken; will man ihn in der Herrlichkeit seiner Harmonie kennen lernen, so muss man sich eher an seine hohe Messe (*H*moll), an seine achtstimmigen Motetten und ähnliche Werke wenden. Ueberhaupt aber ist der Begriff eines Harmonikers für Bach ein schielender, insofern wir bei Harmonik zunächst an jene abstrakten Akkordsammlungen denken, die seit funfzig Jahren der Hauptschatz unsrer Generalbass-Harmonie-Kompositionslehren u. s. w. gewesen sind. Bei Bach ist von diesem todten Wesen nicht die Rede; ihm haben sich die Begriffe der Akkorde alsogleich in lebendige Stimmen (S. 248) verwandelt. Eine unmittelbar für den technischen Gesichtspunkt hervorspringende Folge war, dass Bach unbedenklich seine Stimmen auch durch das vorübergehende Widerverhältniss eines Durchganges (wie ein von Weber gerügtes *h* gegen *c* in Tenor und Bass des dritten Taktes) nicht stören liess, wenn nur ihr

*) Vergl. die Biographie Seb. Bach's vom Verf. im Universal-Lexikon der Tonkunst.

Gang im Ganzen und Wesentlichen der gerechte war; er hatte tief erkannt, dass das Leben der Töne, das in den Stimmen webt, ein durchaus melodisches, und dass die Theilnahme des Hörers dem Zug dieser Stimmen folgt, ja dass die Weise des kleinsten Liedes, ja, die Erfindung des trivialsten Melodisten*) eindringlicher zu unsrer Seele spricht, als alle Exempel und Kunststücke der Generalbassisten.

Sodann muss es ein wunderlicher Einfall Vogler's genannt werden, Bach's Choräle umzuarbeiten, wenn wir auch nicht erwähnen wollen, dass es ihm so wenig, als irgend einem Andern zukam, als der Verbesserer**) Bach's aufzutreten. Denn was konnte die Umarbeitung möglicher Weise bezwecken? Zu zeigen, wie die Choräle anders und besser — den allgemeinen Grundsätzen von Choralbehandlung entsprechender zu setzen gewesen wären. Aber darum war es ja Bach, wie wir schon S. 535 angemerkt, gar nicht zu thun! Er hat ja diese Choräle gar nicht als selbständige Aufgaben behandelt, sondern als Theile bestimmter Kirchenmusiken, folglich mit genauester Rücksicht auf diese, ganz hingegeben, ganz bedingt von der Stimmung des besondern Moments, in dem der Choral eintreten sollte. Eine wahre Kritik und Verbesserung hätte also zeigen müssen, wie jene Choräle für ihren Zweck in der bestimmten Kirchenmusik angemessener hätten behandelt werden können. In der That ist hier das Unternehmen Vogler's eben so unbedacht als unberechtigt, und man wird unwillkührlich an W. A. Mozart's Aeusserungen über ihn (in der Nissen'schen Biographie) erinnert.

Soviel im Allgemeinen. Wir verlassen nun den Bach'schen Standpunkt und betrachten seine und Vogler's Arbeit blos aus dem allgemeinern Gesichtspunkt, als Muster der Choralbehandlung. Selbst die Rücksicht auf den Text der Ueberschrift müssen wir aufgeben, da es für Vogler günstiger ist ihn bei Seite zu lassen, und wir nicht wissen, zu welchen Versen und an welchem Orte Bach seinen Choral gesetzt hat.

Hier fällt nun vor Allem die ganz choralwidrige, schlüpfige Behandlung des zweiten Vogler'schen Liedes unangenehm auf. Weber nennt diese Begleitung „ein Meisterstück, das durch seine vor-

*) Wie reinmelodisch ist er in seinen niedlichen Tänzen und Spielen, wie vaudevill-artig in seiner Bauernkantate und der potpourri-artigen Ouvertüre dazu! Und wie reinmelodisch in jeder Stimme seiner Fugen!

**) Dahin deutet wenigstens sein Motto auf dem Titelblatt des Heftchens: Recensere errores minimum; maximum est emendare opus, perficere inceptum, — ein Spruch, der nicht einmal wahr ist. Das Rechte ist: das Werk eines andern Künstlers achten und ungestört lassen, eigne Gedanken aber zu eignen Werken auferziehn.

treffliche edle Haltung jeden entzücken" müsse, und findet „die durchaus analoge Fortschreitung des Tenors und Basses ungemein reizend." Selbst wenn wir diese Ueberschätzung theilten, wüssten wir die Vogler'sche Erfindung mit dem einfach würdigen Einherschritt des Chorals nicht zu vereinbaren; es ist eben (wie Mozart schon bemerkt hat) eine Idee, aber am unrechten Orte. Durch die vordringende Rhythmik der Begleitung verlieren übrigens die Stimmen an Selbständigkeit und eignem Karakter; und wenn nun wieder, um dem abzuhelfen, bald diese, bald jene Stimme pausirt, so scheint uns auch das dem Typus des Chorals als eines schlichten Gemeinelieds, zumal in einer Musterbehandlung, unangemessen. Wiederum dieser unpassenden Form haben wir so manchen im Choralsinn unsangbaren Stimmschritt zuzurechnen, z. B. das *gis—A* zu Anfang des Basses (der sich in einem netten Quartettsatze besser ausnehmen würde), denselben Bassschritt von Takt 5 zu 6, die Kleinlichkeit des Tenors Takt 3 und Anderes zuzuschreiben. — Beiläufig können wir auch die Verlängerung oder Verdopplung einzelner Takte an diesem Orte nicht angemessen finden.

Ein besondres Gewicht legt Weber darauf, dass Bach jeden ersten Theil nur einfach wiederholt, Vogler aber jede Wiederholung neu bearbeitet habe. Wer uns bis hierher gefolgt ist, und den sechsten Abschnitt dieser Abtheilung durcharbeitet hat, wird nicht wohl begreifen, welches Gewicht es für Meister der Kunst in die Wagschale legt, einen Choraltheil nicht ein-, sondern — zweimal! behandelt zu haben. Gewiss aber ist eine solche Durcharbeitung nicht dem typischen Karakter des Chorals, eines lyrischen — und Gemeinegesangs, angemessen. Die zweite Setzung, wenn sie nicht ein sehr wohlfeiles Stolziren mit harmonischem Reichthum ist, kann nur dienen, den neuen Versen in der Begleitung eine neue oder erhöhte Bedeutung zu geben, die ihnen ursprünglich, in der Melodie, nicht zuertheilt worden. Der Organist bei der Begleitung besondrer im Inhalt wechselnder Lieder und Verse kann und soll das; der typische Karakter des Chorals dagegen kann nur Einer sein und von einer besondern Aenderung (die doch wieder nicht für alle besondern Verse sich eignen würde) nichts wissen. Mit Recht hat Bach, der fleissigste und sorgsamste aller Tonsetzer nach der Zahl und Ausarbeitung seiner Werke, niemals von solchen Nebenmittelchen Gebrauch gemacht; ihm steht vielmehr der typische Karakter jedes Chorals so fest, dass er die frühere Form selbst an ganz andern Orten (man sehe No. 485, 492, $\frac{1}{463}$ und $\frac{4}{463}$ die vorletzte Strophe) gern benutzt, wo nicht ein ganz andrer Sinn gebieterisch eindringt.

Vergleichen wir nun den Modulationsplan Vogler's und Bach's bei dem ersten Choral, um den Gewinn aus jener Doppelbehand-

lung zu beurtheilen. — Vogler verwandelt den leichten und würdigen Halbschluss Bach's in der ersten Strophe in einen gezwungnen (wir möchten sagen: dunstigen, auf die Gefahr, nicht von Jedermann verstanden zu werden) Schluss im Dominantenton; um so unmotivirter, da gleich Anfangs (wieder ohne Grund) auf die Unterdominante gedeutet worden ist, und gleich nachher in diese Tonart ausgewichen wird, um von ihr durch ihre Parallele (*A*moll) in den Hauptton zurückzukehren. Durch Unterdominante (also *C*dur), Hauptton, Parallele (*E*moll), nochmalige Berührung von *C*dur und *D*moll modulirt nun Vogler zu einem vollen Schluss in *A*moll (Parallele der Unterdominante), hält diesen entlegnern und für das Lied so trüben Ton möglichst fest und geht über *D*dur in den Hauptton zurück. Dies ist der Gewinn der Wiederholung. Bach hat unterdess friedlich und freudig bewegt den Hauptton mit Halb- und Ganzschluss bewahrt, in plagalischer Milde und gottesfürchtig heitrer Ruhe. Fortwährend behauptet er diesen Ton, senkt sich nur einmal zu noch tieferm stillerm Frieden in die Unterdominante, während Vogler nochmals Oberdominante, Parallele des Haupttons und der Unterdominante durchläuft, in der Oberdominante, in der Unterdominante, in deren Parallele schliesst und abermals auf die Unterdominante zurückkommt, ehe er das Ende erlangt. Seine Modulation in dem stillheitern Choral ist also (die Ausweichungen ungerechnet) von *G*dur (*G* hypoionisch) nach

*D*dur, *G*dur, *A*moll, *G*dur, *D*dur, *C*dur, *A*moll,

und über *C*dur nach *G*dur zurückgegangen.

Nun fühle man nach diesem Tongewühl voll unstäter Hin- und Hergänge den tiefen christlichen Frieden in Bach's Gesange. Woher dieser Unterschied? — Weil Bach in seinem Gottesdienst aus frommer treuer Seele gesungen hat, während Vogler darauf ausging, seine harmonische Kunst oder Ueberlegenheit zu zeigen. Da hätte sogar der Minderbegabte das Höhere geleistet, geschweige der überlegne Meister.

Derselbe Sinn waltet in jeder Bach'schen Stimme. Wir kennen, wie schon gesagt, das Werk nicht, dem der Choral ursprünglich geeignet worden, möchten aber glauben, dass dieser zu einem Abschluss in jener von Freudigkeit und frommem Verlangen gemischten Stimmung dienen soll, die Bach's Musiken oft am Ende erwecken, wenn sie auch vielleicht in ganz andrer Stimmung angehoben haben. Dafür spricht das stille Bezeigen, die milde Bewegtheit aller Stimmen, selbst des Tenors, besonders aber des still würdigen, immer wieder aus der Tiefe heraufschreitenden Basses, dessen Weilen zu Anfang der fünften, sechsten und letzten Strophe nach dem Endschlusse verlangt. Dagegen weset in den Vogler'schen

Stimmen eine Unruhe und Unschlüssigkeit, die nur zu oft kund giebt, dass dieselben nicht von freier Brust gesungen, sondern nach den Akkorden herumgebogen worden sind. Welche bewegliche Hast zu Aufang, und dann Ruhe ohne innern Grund! — und dieser unmotivirte Wechsel wiederholt, bis zuletzt der Bass allen Gesang aufgiebt.

Um zuletzt noch an einer Einzelheit den Unterschied beider Sinnesarten zu zeigen, machen wir auf den Schluss der sechsten Strophe aufmerksam. Bach führt den Dominant-Akkord der Unterdominante (*C*dur) in der Art fort, dass die Terz in der Oberstimme abwärts geht, eine neue Freiheit, wenn man will, die an die Führung des Dominant-Dreiklangs in No. 126, b und 127 erinnert und deren Würde und feierliche Fremdheit in milderer Weise theilt. Hätte man die Abweichung von der ersten Regel des Dominant-Akkordes vermeiden wollen, so konnte mit *h—dis—fis* nach *E* geschlossen werden; Bach fühlte und durfte das Bessere. Vogler will seinen Schritt berichtigen; aber wie? Er führt von *h—dis—fis* auf den Bach'schen Schluss hin, nimmt aber statt des Dominant-Akkordes den verminderten Dreiklang mit der Oktave (*h—d—f—h*) und hat nun — in einer unangemessenen Verdopplung den Anlass zu jener Freiheit, aber freilich auch statt des frei und würdig in die Unterdominante ausweichenden Dominant-Akkordes den stumpfen verminderten Dreiklang, der die Wirkung der Unterdominante im voraus lähmt. Auch Bach war auf jenes *h* des Basses gekommen, aber edelsinnig auf den Grundton zurückgekehrt.

Doch — bei dem Allen wird man Vogler's sauber und sorgsam geführte Arbeit nach Bach mit Antheil und Nutzen aufnehmen, wenn er auch im Vorhaben und gegen solchen Meister unterliegen musste.

U.

Zum siebenten Abschnitte.

Zu Seite 351.

Der Verfasser hofft besonders den Lehrenden eine nicht unbrauchbare Zugabe zu bieten, wenn er genaue Nachricht über die Weise mittheilt, in welcher er das Probestück einer vielfältigen Choralbehandlung von seinen Schülern ausführen lässt. Es ist diese Weise aus der Erfahrung am Unterricht zahlreicher Schüler von den verschiedensten Anlagen erwachsen. Die Bessern haben den

ihnen gegebnen Choral funfzig-, achtzig-, neunzig Mal bearbeitet, — und zwar nach den Anweisungen, jedoch (mit seltnen Ausnahmen) ohne irgend eine Korrektur von Seiten des Lehrers. Sie haben darin nicht blos sich selber und dem Lehrer den Beweis ihrer Tüchtigkeit auf dem jetzigen Standpunkte gegeben, sondern die letztere durch die Probearbeit selbst auf das Entschiedenste erhöht und befestigt.

In der Regel wählt der Verfasser die Melodie „Nun danket alle Gott,“ oder sonst eine einfache und vielfacher Behandlung günstige. Diese Melodie wird auf einem hinlänglich breiten System auf Einer Zeile notirt. Die Bearbeitungen jeder der nachfolgenden Aufgaben werden, soviel wie möglich, auf demselben Notenblatte, System unter System, Takt unter Takt gesetzt, so dass man sie unter einander leicht vergleichen kann. In jeder der Aufgaben wird strophenweis gearbeitet; erst die erste Strophe so oft es beliebt, dann mit Rücksicht auf diese die zweite Strophe, — und so bis zu Ende. Hierdurch vermeidet man unnütze Wiederholungen, die sonst bei so zahlreichen Bearbeitungen leicht unterlaufen. Wird nun zur zweiten Strophe geschritten, so muss diese in jeder einzelnen Bearbeitung dem Sinn der ersten Strophe gemäss, also mit Rücksicht auf diese, ausgeführt werden.

Erste Aufgabe.

Zuerst wird der Choral in der einfachsten Weise, nämlich mit den nächstliegenden Harmonien, mit lauter Grundakkorden, ohne Vorhalte, Durchgänge u. s. w. — z. B. der oben genannte Choral in dieser Weise



gesetzt. Diese Bearbeitung soll allen folgenden als Grundlage dienen und wird eben desshalb in der einfachsten ja dürftigsten Weise gesetzt. Indem der Schüler sich über diese Bearbeitung genauere Rechenschaft giebt, bieten sich ihm Fingerzeige für die fernern Bearbeitungen. Stellen wir uns den Choral so ausgeführt vor, wie er oben entworfen ist, so erscheint er nicht blos einfach sondern dürftig

1. wegen seiner Beschränkung auf die nächsten und wenigsten Akkorde;

2. wegen der Beschränkung auf lauter Grundakkorde;
3. wegen der Geringfügigkeit der Stimmführung.

Zweite Aufgabe.

Hier sollen die Harmonien dieselben bleiben, auch sich wiederum als lauter Grundakkorde darstellen. Folglich wird auch der Bass durchaus unverändert bleiben; nur das steht dem Schüler frei, jeden Basston in die höhere oder tiefere Oktave zu setzen.

Die Aufgabe beschränkt sich also durchaus auf die Ausbildung der Mittelstimmen, die zu einem beleblern Gesang erhoben werden sollen. Der Schüler blickt auf die erste Bearbeitung (No. $\frac{1}{493}$) und unterwirft diese seiner Prüfung. Hier zeigt sich vor allem der Alt, nicht weniger aber auch der Tenor höchst dürftig. Es wird diesen Stimmen Schritt für Schritt ein belebterer Gang in mannigfaltigen Wendungen ertheilt. Hier ein paar Beispiele zu der ersten Strophe, die (wie alle folgenden) den unkorrigirten Probearbeiten einiger Schüler, ohne besondre Auswahl, entlehnt sind.

$\frac{2}{493}$

Man bemerkt, wie IV und III aus II, VI aus V entwickelt worden; jeder Weg den man betritt, öffnet verschiedne Richtungen und Wendungen, oder erinnert an die entgegengesetzte Richtung z. B. die in No. II bis IV hinabgehenden Mittelstimmen daran, dass man sie, wie in No. V und VI, auch hinaufführen kann) und

macht die Ausdehnung der Aufgabe so einleuchtend, dass der begabtere Schüler sich bald auf die anziehendern und eigenthümlichern Wendungen beschränkt. Der Verf. lässt nicht gern mehr als zehn bis funfzehn Lösungen dieser Aufgabe zu.

Die Frucht dieser Aufgabe ist Beseelung und Steigerung des Melodievermögens, da alles Sonstige ausgeschlossen und selbst die Bethätigung dieser Gabe auf einen engen und untergeordneten Spielraum beschränkt ist.

Dritte Aufgabe.

Die nächstliegende Unvollkommenheit der vorigen Aufgabe ist im Bass zu erkennen, den wir in seiner Steifheit, neben den lebendig gewordnen Mittelstimmen, beibehalten haben. In der dritten Aufgabe wird die Bassstimme ebenfalls zu freierm und lebendigem Gesang erhoben; es werden zwar dieselben Harmonien beibehalten, neben den Grundakkorden aber auch die Umkehrungen zugelassen. Es ist rathsam, bei dieser wie bei allen folgenden Aufgaben mit dem Näherliegenden und Einfachern zu beginnen und erst allmählig zu dem Entlegnern fortzuschreiten. Hier folgen ein paar Beispiele,

3/493

I. II.

III. IV.

V. VI.

von denen No. IV gegen die Bedingung der Aufgabe einen neuen Akkord bringt und No. III ohne Anlass fünfstimmig gesetzt ist. Dass ein Einsatz mit dem Quartsextakkorde (VI) nur in seltenen Fäl-

len künstlerisch zu rechtfertigen, versteht sich. Allein in einer Reihe von zehn bis funfzehn Bearbeitungen (soweit wird die Ausdehnung dieser Aufgabe gewünscht) muss auch dies versucht werden.

Vierte Aufgabe.

Hier werden die Strophenschlüsse, — also die Zielpunkte der Modulation, — aus der ersten Bearbeitung beibehalten, die Harmonie aber, die zu ihnen hinführt, geändert.

Fünfte Aufgabe.

Endlich werden auch die Strophenschlüsse geändert und die einzelnen Strophen nach andern, allmählig nach entlegnen Tonarten geführt.

In dieser und der vorigen Aufgabe kommen nun allmählig alle Mittel der Harmonik und Stimmführung in Anwendung. Es wird

1. bald einfacher, bald bewegter in Harmonie und Stimmführung gesetzt;
2. die Choräle werden nicht blos vier- sondern auch fünf- und dreistimmig ausgeführt;
3. der Cantus firmus wird bisweilen in den Alt, Tenor, oder Bass gelegt, und endlich
4. dem Talent des Schülers überlassen, durch sechsstimmigen Satz, durch Verknüpfung verschiedner Bearbeitungen oder andere von ihm zu ersinnende Mittel einen bedeutenden Schluss für das Ganze zu finden.

Ueberall aber muss hier nach vollendeter Form jeder einzelnen Leistung gestrebt werden, da die Schranken, die in den ersten beiden Aufgaben der künstlerischen Freiheit gesetzt waren, jetzt aufgehoben sind.

Ende.

Beilagen

zum ersten Theile.

I.

1

2

*)

3

**)

*) Hier treffen über den beiden *a* zwei Dreien auf einander. Zeigen sie die Gefahr falscher Fortschreitung an? Nein; denn sie bezeichnen ein und denselben Akkord *f-a-c*. Die Harmonie bleibt also stehen, sie schreitet gar nicht fort, folglich kann sie auch nicht falsch fortschreiten.

**) Hier sollte man nach bekanntem Gesetze (S. 89) so:

schreiben und müsste dann mit dem Akkorde *g-h-d-f* nach *c-e-g* gehen; aber der folgende Ton heisst — nicht *c* oder *e* oder *g*, sondern — *h*. Folglich behalten wir den Dominantakkord auch bei und schreiben so:

oder bequemer für den Tenor.



II.



*) Auch hier muss, wie zuvor in Nr. 2, der Dominantakkord zu *d* liegen bleiben. Da aber die Melodie selber von *h* nach *d* geht, so kann und muss der Tenor liegen bleiben; wir schreiben also so:



**) Haben wir hier nach Nr. 115 zu dem ersten *a* den kleinen Dreiklang *a - c - e* genommen, so können wir zu dem zweiten *a* denselben Akkord, oder den zuerst angewiesenen *f - a - c* nehmen.



III.



IV.



*) Sind wir hier nach No. 115 verfahren, so fällt die 3 über *a* weg, folglich bedarf es dann keines Dominantakkordes zu *h*.

**) Es hängt von uns ab, zu längern Melodietönen einen oder mehr Akkorde (zu jedem Takttheil einen) zu nehmen.



V.



VI.



---

*) Hier fällt der Schluss auf das zweite Viertel (wie in No. 226 beim Vordersatz auf das fünfte) und verliert dadurch allerdings an Bestimmtheit.



VII.



VIII.





IX.

1

2

3

4

5

6

7



X.



XI.

1

2

3

4

5

6

XII.

Mach's mit mir, Gott, nach deiner Güt'.

1

Nun danket alle Gott.

2



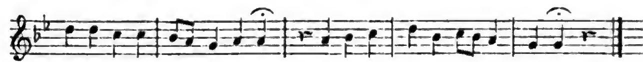
Ach! wann werd' ich dahin kommen?

3 



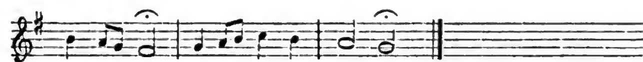
Ach schönster Jesu, mein Verlangen.

4 



Auf, ihr Christen, Christi Glieder.

5 



Zeuch ein zu deinen Thoren.

6 



Ach wie nichtig, ach wie flüchtig.

7 



Einer ist König, Immanuel sieget.

8 



Auf, auf mein Herz mit Freuden.



Mache dich, mein Geist, bereit.



Auferstehn, ja auferstehn.



O Ewigkeit, du Donnerwort.



Warum betrübst du dich, mein Herz.



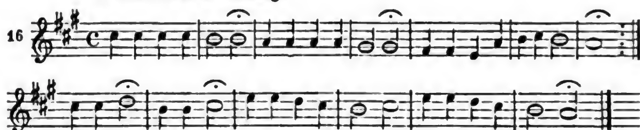
Danket dem Herren, denn er ist sehr freundlich.



Ich hab' mein' Sach' Gott heimgestellt.



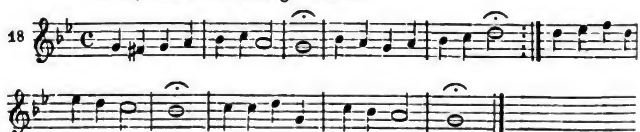
Wunderbarer König.



Wie schön leucht't uns der Morgenstern.



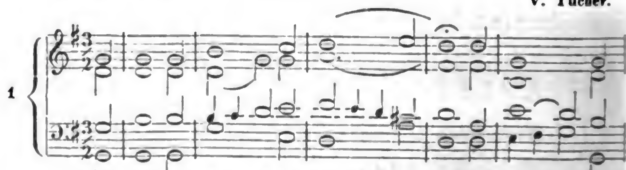
Herr, ich habe missgehandelt.



XIII.

In dulci jubilo.

v. Tucher.





gros - ser Freud'! — — Unsers Herzens Won - ne ist uns ge-



bo - ren heut! — — Und leuchtet als die Son - ne in



die - ser dunkeln Zeit, — — — durch sein werthes Wort; scheint



un - ser höch - ster Hort!

O Haupt voll Blut und Wunden.

Graun.

2


Du, des - sen Au - gen flos - - sen, so - bald sie Zi - on

sah'n, zur Fre-vel-that ent - schlos - sen, sich sei-nem Fal-le

nah'n: wo ist das Thal, die Höh - - le, die, Je-su, dich ver-

birgt? Ver-fol-ger sei-ner See - le, habt ihr ihn schon er-

würgt, habt ihr ihn schon er - würgt! — —

Was mein Gott will.

Fasch.

3

Was mein Gott will, ge - scheh' all' - zeit; er wäh - let
Zu hel - fen ist er dem be - reit, der an ihn







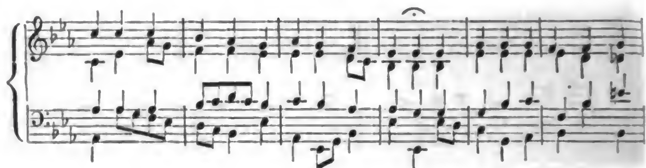
Eins ist Noth, o Herr, dies Eine.

Evang. Choral- u. Orgelbuch.

4









Ach mein Herr Jesu, dein Nahesein.

Ev. Gesang- u. Orgelb.

5







O Haupt voll Blut und Wunden.

Seb. Bach.

6 

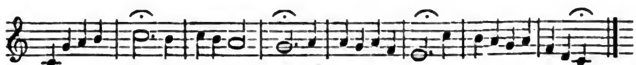




XIV.

Ein' feste Burg.

1 



Jesus meine Zuversicht.

2 



Nun ruhen alle Wälder.

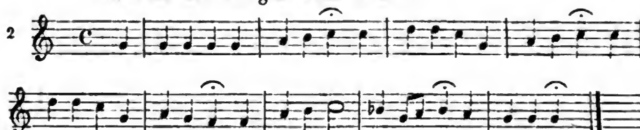
3 

XV.

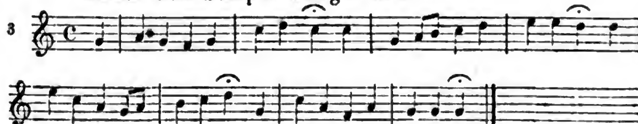
An Wasserflüssen Babylon.

1 

Dies sind die heil'gen zehn Gebot.

2 

Komm Gott Schöpfer heiliger Geist.

3 

XVI.

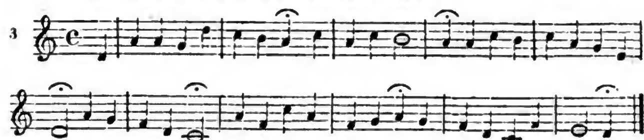
Christ, unser Herr, zum Jordan kam.

1 

Erschienen ist der herrlich' Tag.

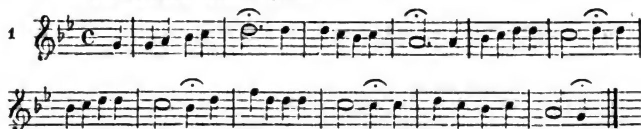
2


Mit Fried' und Freud' ich fahr' dahin.

3


XVII.

Auf meinen lieben Gott.

1


Wer nur den lieben Gott lässt walten.

2


Nun kommt der Heiden Heiland.

3


XVIII.

Aus tiefer Noth.

1




Mitten wir im Leben sind.



XIX.

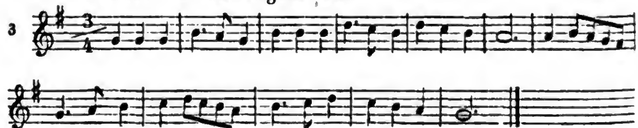
Andante.



Vive Henri quatre.



Wenn ich ein Vöglein wär'.



4






Einfach innig.

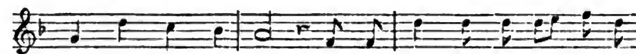
5




Mässig.

6





XX.

Aus meines Herzens Grunde. **Seb. Bach.**

A. Vogler.

Es ist das Heil uns kommen her.

Vogler.







XXI.

Seb. Bach.



Sachregister.

Druckfehler.

S. 418. letzte Zeile: statt Doppelschlag lies Doppelvorschlag.

In demselben Verlage sind erschienen:

Berlioz, Hector, die Kunst der Instrumentirung. Aus dem Franz. übersetzt von *J. A. Leibrock* gr. 8. 1843. geh. 1? Ngr.

Gambale, E., Die musikalische Reform. Ein neues System von Zeichen und Regeln, die Musik zu erlernen. Aus dem Italienischen übersetzt von F. A. Häser. Lex. 8. 1841. 22½ Ngr.

Jelensperger, Die Harmonie des 19. Jahrhunderts, und die Art sie zu erlernen, aus dem Französischen übersetzt v. F. A. Häser. gr. 8. 1833. br. 2 Rthlr. 15 Ngr.

Kandler, F. S., Ueber das Leben und die Werke des G. Pierluigi da Palestrina, nach Giuseppe Baini, herausgegeben mit einem Vorworte und mit gelegentlichen Anmerkungen von R. G. Kiesewetter. gr. 8. 1834. 1 Rthlr. 22½ Ngr.

Keferstein, Dr. G. A., Ueber das Verhältniss der Musik zur Pädagogik. gr. 8. 1841. geh. 5 Ngr.

Kiesewetter, R. G., Geschichte der europäisch-abendländ. oder unserer heutigen Musik. Darstellung ihres Ursprungs, ihres Wachsthums und ihrer stufenweisen Entwickelung, von dem ersten Jahrhundert des Christenthums bis auf unsere Zeit. Zweite verbesserte Aufl. gr. 8. 1846. geh. 2 Rthlr.

—— Ueber die Musik der neuern Griechen, nebst freien Gedanken über altegyptische und altgriechische Musik. Mit 8 lithogr. Tafeln. 4. 1838. geh. 3 Rthlr.

—— Guido von Arezzo. Sein Leben und Wirken. Nebst einem Anhange über die dem heil. Bernhard zugeschriebenen musikalischen Tractate. 4. 1840. geh. 22½ Ngr.

—— Schicksale und Beschaffenheit des weltlichen Gesanges vom frühen Mittelalter bis zu der Erfindung des dramatischen Styles und den Anfängen der Oper. Mit musikalischen Beilagen (auf 53 Blättern) gr. 4. 1841. 4 Rthlr. 15 Ngr.

—— Die Musik der Araber, nach Originalquellen dargestellt, begleitet mit einem Vorworte von dem Frhrn. v. Hammer Purgstall. Mit 5 Abbildungen im Text und 25 Seiten Noten-Beilagen, welche die Tonformeln der alten Autoren, dann einige jetzt gangbare Volksweisen und Gesänge enthalten. gr. 4. 1842. br. 3 Rthlr.

Liederbuch des deutschen Volkes, enthaltend 1116 sangbare Lieder in 12 Rubriken. 16. geh. 17 Ngr.

Marx, A. B., Allgemeine Musiklehre. Ein Hülfsbuch für Lehrer und Lernende in jedem Zweige musikalischer Unterweisung. 3te vermehrte und verbesserte Ausgabe. gr. 8. 1846. geh. 2 Rthlr.

—— Die alte Musiklehre im Streit mit unserer Zeit. gr. 8. 1841. br. 1 Rthlr.

Mosewius, über das Oratorium Moses von *A. B. Marx.* Vortrag in der vaterländ. Gesellschaft zu Breslau, gehalten am 25. April 1842. (Aus der Allgem. Musik. Zeitung abgedr.) gr. 8. 1843. geh. 7½ Ngr.

Müller, W. C., Aesthetisch-historische Einleitung in die Wissenschaften der Tonkunst. 2 Theile. Mit 2 lithogr. Blättern. gr. 8. 1830. 3 Rthlr.

Schlimbach, G. C. F., Ueber die Struktur, Erhaltung und Stimmung der Orgel. Dritte Ausgabe. Durchgesehen und vermehrt von *C. F. Becker.* Mit 5 Kupfern. gr. 8. 1843. geh. 1 Rthlr. 10 Ngr.

Töpfer, J. G., Abhandlung über den Saitenbezug der Pianoforte's in Tafel- und Flügelform. gr. Lex. 8. 1842. 2 Ngr.

Volkslieder, Schlesische, mit Melodien. Aus dem Munde des Volks gesammelt und herausgegeben von *Hoffmann* von *Fallersleben* und *Ernst Richter.* Lex. 8. 1842. geh. 2 Rthlr.

Winterfeld, Karl v., der evangel. Kirchengesang und sein Verhältniß zur Kunst des Tonsatzes. 1. Theil der evangel. Kirchengesang im 1. Jahrh. der Kirchenverbesserung. Mit 20 Bogen Musikbeilagen. gr. 4. 1843. geh. n. 12 Rthlr.

—— 2. Theil. Der evangel. Kirchengesang im siebzehnten Jahrhunderte. Mit ?? Bogen Musikbeilagen. gr. 4. 1845. geh. n. 10 Rthlr.



